Systematische und geschichtliche Darstellung

der

deutschen Verskunst

von ihrem Ursprung an bis auf die neuere Zeit.

Eine gekrönte Preisschrift

in

erweiterter Gestalt.

Von

Dr. Johann Immanuel Schneider,

Professor am öffentlichen evang. Gymnasium zu Bistritz in Siebenbürgen.

Tübingen.

Verlag von J. J. Heckenhauer.

1861.

Druck von H. Laupp jr. in Tübingen.

Seinem hochverdienten Lehrer,

dem hochwohlgebornen Herrn

Dr. **Adelbert von Keller,**

ordentlichem Professor an der Universität zu Tübingen, Ritter des Ordens der württemb. Krone, Präsident des literarischen Vereins in Stuttgart 2c. 2c.

aus Hochachtung und Dankbarkeit

gewidmet von dem

Verfasser.

Vorwort.

Die gegenwärtige Schrift war ihrer Anlage und ursprünglichen Einrichtung nach eine akademische Arbeit. Veranlaßt nämlich durch die von der philosophischen Fakultät der Königl. Württembergischen Universität Tübingen für das Jahr 1852 gestellten Preisaufgabe, welche eine

„Geschichtliche Darstellung der Hauptgesetze und Hauptformen der deutschen Verskunst bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts“

verlangte, versuchte der Verfasser die Lösung derselben, indem er zugleich die Frucht seiner germanistischen Studien darin niederlegen wollte. Als nun dieser erste Versuch bei dem Königl. Preisgerichte eine günstige Beurtheilung erfahren hatte und des Preises für würdig erklärt worden war, so lag darin für den Verfasser nur ein um so größerer Antrieb, auf dem betretenen Wege muthig weiter zu schreiten und seiner Arbeit nicht nur eine höhere Vollendung, sondern auch eine größere Ausdehnung zu geben. Mittlerer Weile tauchten auch in der literarischen Welt wieder neue Werke auf, welche bald den einen, bald den andern der hier behandelten Gegenstände weiter ins Einzelne verfolgten und dabei hin und wieder Resultate erzielten, welche nicht ohne Schaden hier übergangen werden durften, darum aber auch den Verfasser nur um so mehr zu eigener Forschung, Prüfung und gewissenhafter Abwägung veranlaßten. Sollte nun aber der Arbeit nicht bloß die an einzelnen wichtigen Stellen ge=

wünschte Ausführlichkeit, sondern auch die gewiß ebenso nothwendige Ausdehnung auf einen größern Zeitraum gegeben, also die Fortsetzung des geschichtlichen Theils wenigstens bis auf die neuere Zeit organisch einverleibt werden, so mußte eben damit die ganze Abhandlung nach einem größern Maßstab angelegt werden und eine förmliche Umgestaltung erleiden. Ausgeschlossen blieb dann von der ausführlicheren Behandlung nur noch die Geschichte der neuesten Verskunst, und zwar hauptsächlich darum, weil diese schon an und für sich als Schlüssel zum Verständniß der nhd. Literatur und Poesie bei jedem gebildeten Deutschen als bekannt vorausgesetzt werden muß, während dies rücksichtlich der früheren Literaturperioden und ihren poetischen Erzeugnissen keineswegs allgemein anzunehmen ist. Gleichwohl glaubte der Verfasser auch in der gegenwärtigen Schrift sich nicht darauf beschränken zu dürfen, die deutsche Verskunst von ihrem ersten erkennbaren Ursprung an in ihrem geschichtlichen Verlaufe bis ungefähr auf die Zeit der Stiftung der Schlesischen Dichterschulen treu zu verfolgen und nach wissenschaftlichen Prinzipien darzustellen, sondern er hielt es auch im Interesse eines klareren Verständnisses der alten Dichtungen für zweckdienlich, ja für manchen weniger eingeweihten Leser geradezu für nothwendig, dem geschichtlichen einen kürzer gehaltenen allgemeinen Theil vorauszuschicken, der das Systematische der Wissenschaft, die Grundsätze und Grundbegriffe der deutschen Verskunst, enthalten sollte, wobei natürlich Beziehung auf den gegenwärtigen Standpunkt dieser Wissenschaft genommen und Beispiele aus der neueren Zeit zu Grunde gelegt werden mußten, um durch die gezogenen Vergleichungslinien zwischen dem Einst und Jetzt mehr Licht und Klarheit auf die dunkeleren Parthien der Vorzeit und Vergangenheit zu werfen. Ebenso wird man es dem Verfasser nicht zum Vorwurfe anrechnen dürfen, daß er — namentlich bei prinzipiellen Fragen — auch auf das Verhältniß unserer Metrik zu jener der alten Griechen und Römer Rücksicht genommen und diese bisweilen, wie z. B. beim Silbenmaß, zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung gemacht

hat, wozu ihn außer andern in der Sache selbst liegenden Gründen auch die Wahrnehmung bestimmte, daß man hie und da noch auf wackere Schulmänner stößt, welche im Stande sind ganz gediegene lateinische Verse zu machen, dabei aber ganz getrost in dem thörichten Wahn sich wiegen, als ob die deutschen Verse ganz nach den gleichen Grundsätzen und Regeln, nach Länge und Kürze der Silben, verfertigt würden.

Um nun aber die also erweiterte, umgestaltete und verbesserte Arbeit der Presse und damit der Oeffentlichkeit zu übergeben, dazu konnten den Verfasser nur ganz triftige Gründe bestimmen, Gründe, welche theils aus einem literar-historischen, theils aus einem pädagogischen Bedürfnisse herzuleiten sein dürften.

Einmal fiel als wichtiges Moment der Entscheidung der Umstand in die Wagschale, daß ein besonderes, den betreffenden Gegenstand in seinen Hauptpunkten erschöpfendes, dabei allseitig, ausführlich und ausschließlich behandelndes Werk d. h. eine systematische und fortlaufende Geschichte der deutschen Verskunst bis jetzt in der deutschen Literatur nicht vorhanden ist. Wohl aber sind einzelne Materien — wenn auch noch lange nicht alle, so doch vielleicht die schwierigsten und wichtigsten — von den berufensten Meistern mit einem großen Aufwand von Fleiß, Scharfsinn und Gelehrsamkeit bearbeitet und dann in besonderen Abhandlungen oder in zerstreuten Anmerkungen und Einleitungen zu kritischen Ausgaben irgend eines Dichterwerkes, nie aber in Einem Gesammtwerk niedergelegt worden. An Versuchen, diese verborgenen Schätze zu heben, die alte Weisheit aus den tiefen Schachten und Gruben gelehrter und kritischer Werke an's Tageslicht zu fördern, hat es zwar in der letztern Zeit auch nicht gefehlt: wie vielfach sind z. B. die gediegenen Werke Lachmann's, wie vielfach die epochemachenden Schriften der Brüder Grimm ausgezogen oder ausgebeutet worden, ohne daß deßhalb dem eigentlichen Bedürfnisse und den laut gewordenen Ansprüchen der gebildeten Welt an ein aus den einzelnen Figuren und Gruppen

systematisch und geschichtlich zusammengestelltes Gesammt=Bild der der deutschen Metrik hinlänglich Genüge geleistet worden wäre! Denn entweder geht da, wo das in den Vorrathskammern der gelehrten Alterthumsforscher aufgeschichtete Material auch verwerthet und gemeinnützig gemacht worden ist, das eigentliche metrische Element als bloß formelle Seite der deutschen Poesie und ihrer Geschichte nur so nebenher und findet bloß eine ganz untergeordnete Berücksichtigung, wie denn dies in einer zusammenhängenden Literaturgeschichte bei dem Reichthum und der Wichtigkeit des übrigen Stoffes auch gar nicht anders möglich ist (Wackernagel, Koberstein 2c.); oder es tritt vor den anderweitigen, meist nur dem innern Werth und Gehalt der Dichtwerke geltenden Erörterungen fast ganz, wenigstens soweit zurück, daß man sich kaum ein deutliches Bild von ihrer Technik machen kann (Gervinus); oder endlich sind es nur einzelne Punkte oder Seiten oder Perioden oder Werke der deutschen Poesie und Metrik, welche von bald mehr bald minder tüchtigen Sachkennern dem allgemeinen Verständniß näher gerückt wurden.

Der Mangel an einer fortlaufenden, zusammenhängenden, abgesonderten und dabei alle wesentlichen Punkte umfassenden Geschichte der deutschen Verskunst muß um so tiefer empfunden werden, wenn man die Sache noch besonders und hauptsächlich vom p ä d a g o g i s c h e n Standpunkte aus betrachtet. — Schon seit Decennien geht ein großer und gewaltiger Zug durch das deutsche Volk: es will durch freie Geistesthat auf dem Wege geordneter Entwicklung die Räthsel der Gegenwart einer befriedigenden Lösung entgegenführen, es will durch freie Selbstbestimmung sich eine glänzendere Zukunft schaffen und die Errungenschaften seiner Bildung und Gesittung auf ein würdiges Geschlecht deutscher Männer fortpflanzen; und darum hat es auch wohlweislich angefangen, seinen Blick rückwärts in die Vergangenheit zu wenden, um nämlich aus der historischen Entwicklung seines Kulturlebens die Erkenntniß dessen, was ihm für die Fortsetzung seines Bildungslaufes und für die Erfüllung seiner welthistorischen

Aufgabe heilsam sein mag, zu gewinnen. Seitdem nun in Folge dieser anfangs nur von einzelnen Patrioten eingeschlagenen, nunmehr aber zur erfreulichen Zeitströmung gewordenen Richtung lauter und vernehmlicher jener urkräftige Geist des Germanenthums aus den bewahrten literarischen Denkmälern der Vorzeit zu uns und unserem Geschlechte spricht, seitdem er sich den Auserwählten der Nation, einzelnen hochbegabten und begeisterten Naturen, welche mit echtem Kennerblick in seine Tiefen hinabdrangen, besonders geoffenbart und ihnen die Gesetze enthüllt hat, nach welchen einst die deutschen Dichter ihre seelenvollen Lieder bauten und mehr oder minder kunstvolle Poesien schufen, seitdem noch viele andere wackere und gelehrte Männer, durch jene Vorgänge angefeuert, ihr Talent und ihren Fleiß der immer völligeren Ergründung des deutschen Alterthums gewidmet und einen ungemeinen Reichthum an sprachlichen und poetischen Schätzen aus alter und mittlerer Zeit an's Tageslicht gefördert haben: seitdem ist die Theilnahme an dem, was deutsches Alterthum betrifft, namentlich an den dichterischen Leistungen unserer Voreltern, in stetem Zunehmen und Wachsen begriffen, hat sich immer größerer Kreise bemächtigt und in den Bessern der Nation tiefe Wurzel geschlagen. Und dieser neu erwachte Sinn hat sich nicht bloß auf hohen Schulen und gelehrten Akademien durch Gründung besonderer Lehrstühle für Vorlesungen und wissenschaftliche Vorträge über deutsche Sprache und Literatur bethätigt, sondern er hat auch in naturgemäßem Zuge die Mittelschulen und ihre Lehrer ergriffen und sie in den Bereich der deutschen Alterthumskunde wie in einen heimischen Kreis, dem sie so lange entfremdet ferne standen, mit Zaubermacht hineingezogen, so daß es jetzt kaum mehr einem Gymnasium, einer Real- oder höheren Bürgerschule möglich sein dürfte, auf der eingenommenen und zu erstrebenden Höhe der Bildung sich zu behaupten, wenn nicht die Geschichte der deutschen Sprache und Literatur als besonderer Lehrgegenstand vorgetragen wird. Man hat daher auch verschiedene Lese- und Lehrbücher ver-

faßt, welche diesem Bedürfniß der Schulen abhelfen sollten, indem dieselben bald eine Auswahl des gediegensten Stoffes aus der alt=, mittel= und neuhochdeutschen Literatur, bald auch Anweisungen zum Verständniß desselben für Lehrer sowohl als für Schüler geben. Allein diese Anweisungen beziehen sich meistentheils nur auf den Inhalt der gesammelten Stücke, worüber sie entweder in der Form von Anmerkungen oder Uebersetzungen oder Einleitungen die erwünschte Aufklärung zu geben suchen; und wenn sie je auch die formelle Seite berücksichtigen, so beschränken sie sich wieder meist nur auf die Sprache, auf Wortformen und Satzfügungen, so daß die metrischen Verhältnisse, Versmaß und Reim, Strophenbau u. dgl. entweder gar nicht oder nur mit spärlichen Andeutungen bedacht sind, obwohl sich der eigentliche Sinn eines Gedichtes eben nur dem sich erschließt, welcher ebensowohl die Form und Technik als den Inhalt desselben zu ergründen sucht. Und dennoch oder gerade deßhalb wünscht gewiß jeder gebildete oder nach wahrer Bildung strebende Deutsche, dem die Beschäftigung mit seines Volkes frühern Thaten, Bestrebungen und Leistungen lieb und werth geworden ist, außerdem auch noch eine Anleitung zu besitzen, welche ihm bei dem Lesen, Hören und Betrachten der poetischen Werke des deutschen Alterthums die nöthigen Winke ertheile über die Bauart oder metrische Einrichtung und Reimweise derselben, um so der tiefer eingehenden, ganz speziellen und daher Zeit= und Mühe=raubenden Studien über die alte Verskunst überhoben zu sein, ohne auf die Vortheile und Errungenschaften dieser tief eingreifenden Wissenschaft, ohne auf das süße Gefühl und das erhebende Bewußtsein, das die leichte und sichere Aneignung derselben verleiht, verzichten zu müssen. Dasselbe Bedürfniß, dasselbe Verlangen nach Befriedigung eines solchen müssen zumal Lehrer und Lernende an Hoch= und an Mittelschulen empfinden, wenn anders sie ihr Studium der deutschen Literaturgeschichte mit Erfolg gekrönt sehen wollen. Ihnen allen also soll das vorliegende Buch bei ihrer Wanderung durch das literarische Reich ihrer und

unserer Väter, durch die poesie- und gesangreichen Gefilde der Vorzeit als Führer und Leiter dienen, an dessen Hand sie die dort auftauchenden Gebilde des deutschen Dichtergenius von ihrer technischen Seite kennen lernen; und nachdem es ihnen die wichtigsten Erscheinungen auf diesem Gebiete der Reihe und Ordnung nach von Stufe zu Stufe, von einer Periode zur andern bis auf die bekannteren Gestalten der Neuzeit vorgeführt hat, soll es ein Gesammtbild von der deutschen Verskunst darstellen und einen willkommenen Schlüssel zum Verständniß aller bedeutenderen metrischen Verhältnisse an die Hand geben. Das war wenigstens der Zweck bei der Abfassung und Herausgabe des Buches. Ob es nun freilich dieser seiner Bestimmung, nicht bloß eine literar-historische Lücke auszufüllen, sondern auch einem tief empfundenen pädagogischen Bedürfniß abzuhelfen, entsprechen werde, ist eine Frage, über welche vorurtheilsfreie Leser und sachverständige Kritiker allein zu entscheiden vermögen. Der Verfasser ist es sich selbst am meisten und deutlichsten bewußt, welche Mängel und Unvollkommenheiten diesem seinem Erstlingsversuche noch ankleben; es mögen sich hie und da Versehen und Irrthümer eingeschlichen haben, die vielleicht Anderen eher in die Augen fallen; es mögen auch mit Recht mancherlei Ausstellungen sei es über die Sache selbst und ihre Fassung im Einzelnen, sei es über die Darstellung, über Kürze und Ausführlichkeit der Behandlung des so reichen und mannigfaltigen Stoffes gemacht werden können, Ausstellungen, die der Verfasser gewiß nur mit Dank aufnehmen wird. Der Verfasser ist sich aber auch bewußt, nichts Unzweckmäßiges unternommen, sondern sein Möglichstes gethan zu haben, um die Brauchbarkeit des Buches für den beabsichtigten Zweck zu fördern. So hat er nicht nur die vorhandenen oder wenigstens ihm bekannt gewordenen Vorarbeiten fleißig benützt und selbstständig verarbeitet, sondern auch eigene Forschungen angestellt, um da und dort eine Lücke auszufüllen und so ein zusammenhängendes Ganzes zu gewinnen: als Beleg und zum Behufe etwaiger weiterer

Forschung sind für wißbegierige Leser beinahe überall die Quellen angegeben. Besondere Mühe aber hat der Verfasser auf die Sammlung von Beispielen verwendet und dieselben von allen Seiten her zusammengesucht; denn nur so hielt er es für möglich, jedem Leser eine deutliche Vorstellung von den aufgestellten Grundsätzen deutscher Metrik zu verschaffen. Diese Beispiele sind nun zwar größtentheils aus den verbreitetsten Lesebüchern, welche gesammelte Stücke aus ahd., mhd. und nhd. Dichtern enthalten und wegen der trefflichen Auswahl als die besten anerkannt sind, genommen, nämlich aus denen von W. Wackernagel, Scholl und H. Kurz, weil das Buch eigentlich einen metrischen Commentar zu denselben bilden sollte; allein es läßt sich auch zu jedem andern Lesebuch sei es von größerer oder geringerer Reichhaltigkeit gebrauchen, wie z. B. zu den „Denkmälern der deutschen Sprache" von F. A. Pischon, zu den „Proben der deutschen Poesie und Prosa" von Jos. Kehrein, zu dem „Mittelhochdeutschen Lesebuch" von K. Weinhold u. s. w.; endlich dürfte die Einrichtung, daß die lehrreichsten Beispiele vollständig aufgenommen sind, den Gebrauch des Buches jedem Leser, mag er dabei ein anderes Lesebuch zur Hand nehmen oder nicht, ungemein erleichtern.

Sollte so das Werkchen auch nur ein Scherflein beitragen zu dem Werke wahrer Menschen- und Bürgerbildung, zur Förderung echter und reiner Vaterlandsliebe und somit auch zur Verherrlichung Dessen, von welchem alle gute Gabe kommt, so sieht sich der Verfasser reichlich belohnt für seine Mühe und Arbeit, wie mangelhaft sie auch in mancher Beziehung noch geblieben sein mag.

Schließlich kann der Verfasser nicht umhin, seinem hochverehrten Lehrer und Gönner, dem Herrn Professor Dr. Adelbert von Keller in Tübingen, den wärmsten Dank auszusprechen einestheils für die weisen Rathschläge, anderntheils für das freundliche Darleihen von Werken und Schriften, die für den Verfasser sonst schwer zugänglich gewesen wären.

Inhaltsverzeichniß.

Erster oder allgemeiner Theil.

Grundbegriffe und Grundsätze der germanischen Metrik.

Kapitel 1.

Silbenmaß.

Kapitel 2.

Versmaß.

Kapitel 3.

Der Reim.

Kapitel 4.

Zweiter oder besonderer Theil.

Fortlaufende Geschichte der germanischen Metrik.

I. Abschnitt.

Althochdeutsche Zeit.

Kapitel 1.

Die Alliterationsperiode.

Kapitel 3.

Ahd. Periode des Endreims.

II. Abschnitt.

Mittelhochdeutsche Zeit.

Kapitel 1.

Kapitel 2.

Kapitel 3.

Kapitel 4.

Strophenbau der mhd. Dichtungen.

III. Abschnitt.

Uebergangszeit aus dem Mhd. ins Nhd.

Kapitel 1.

Kapitel 2.

Kapitel 3.

Der Reim.

Kapitel 4.

Der Strophenbau.

Abkürzungen.

---

ahd. = althochdeutsch.
mhd. = mittelhochdeutsch.
nhd. = neuhochdeutsch.
Jahrh. = Jahrhundert.
L. B. 1, = Deutsches Lesebuch von Wilhelm Wackernagel. Erster Theil. Neue Ausgabe der zweiten Auflage. Mit einem Wörterbuch. Basel. MDCCCXLVII.
L. B. 2, = Dasselbe: Zweiter Theil. Neue Ausgabe der zweiten Auflage.
Scholl 1, oder 2, = Deutsche Literaturgeschichte in Biographien und Proben aus allen Jahrh. ꝛc. von Gottlob Heinr. Fr. Scholl und von Dr. Traug. Ferd. Scholl. Erster Band. Dritte völlig umgearbeitete und vermehrte Auflage. Stuttg. 1855. Dazu ein zweiter Band, jeder auch unter einem besondern Titel.
H. Kurz 1, oder 2, = Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller von Heinrich Kurz. Erster Band. Leipz. 1853. Zweiter Band 1856.

Erster oder allgemeiner Theil.

Grundbegriffe und Grundsätze der germanischen Metrik.

Kapitel 1.

Silbenmaß.

A. Von der Quantität und dem Accente im Allgemeinen.

§. 1. Die Metrik oder Verslehre beruht in allen Sprachen auf der Prosodik, d. h. auf der Lehre von dem Silbenmaße oder von der Länge und Kürze der Silben. Die Silben selbst aber werden weder überall auf die gleiche Weise gemessen, noch stets nach denselben Grundsätzen für den Versbau verwerthet; vielmehr stellt sich in dieser Beziehung ein wesentlicher Unterschied heraus, welcher zunächst für uns auf die auffallendste Weise in dem Verhältniß der germanischen Sprachen zu denen des klassischen Alterthums zu Tage tritt, dann aber auch schon innerhalb der verschiedenen Epochen unserer eigenen historischen Sprachentwicklung in einem hohen Grad sich fühlbar macht. Da dieser Unterschied in beiden Fällen für den metrischen Bau der verschiedenen Dichtungen, welche diesen Sprachzweigen und Sprachperioden angehören, bestimmend wirkt und maßgebend ist, so wollen wir ihn für unsere Zwecke weiter verfolgen.

§. 2. Den Gegensatz zwischen unserer deutschen Prosodik und Metrik einerseits und der klassischen der alten Griechen und Römer andererseits pflegt man wohl am richtigsten so zu bezeichnen, daß man sagt, dort im Deutschen gelte das Gesetz der Qualität oder der Accent als oberstes Prinzip, hier dagegen in der alten klassischen Literatur sei es das Gesetz der Quan-

tität, welches die griechische und römische Poesie beherrsche. Nun gründet sich bekannter Maßen das Gesetz der Quantität darauf, daß sowohl jedem Vokale nach Maßgabe seiner Länge und Kürze als auch jedem an den Vokal sich anschließenden Konsonanten gleichfalls nach Verhältniß seiner Stärke oder Schwäche eine Geltung im Laute zukommt, welcher zufolge eben die größere oder geringere Volltönigkeit der einzelnen Silben als maßgebende Norm für ihre metrische Verwendung sich herausstellt. Die Länge der Silben ist so einestheils abhängig gemacht von dem in ihnen enthaltenen langen Vokal, anderntheils von dem Zusammenstoßen zweier oder mehrerer Konsonanten, d. i. von der Position; ihre Kürze dagegen ist bedingt durch den von Natur kurzen Vokal, so wie durch den Mangel an Konsonantengewicht. Anders verhält es sich mit der deutschen Prosodie. Gehen wir zunächst von der Gegenwart, von dem in unserer jetzigen Poesie geltenden System der Versmessung aus, so ist eben da trotz der anscheinenden Uebereinstimmung vieler Versfüße und Versarten (metra) mit den klassischen Mustern jener Gegensatz am schärfsten ausgeprägt. Es wäre fürwahr ein grober Irrthum zu glauben, daß in unserem dermaligen Deutsch die Länge und Kürze der Silben bei der Versbildung den Ausschlag gebe, da doch dies von jeher bei uns nur ein Moment von ganz untergeordneter Bedeutung war und ist. Hier wird vielmehr, wie gesagt, das Maß der Silben größtentheils durch ihre Qualität, d. h. durch den Werth bestimmt, welchen jede Silbe für die Ausprägung einer Wortbedeutung erhält, und es wird demselben alsdann in dem Accente, welchen wir darauf legen, praktischer Ausdruck verliehen. Halten wir demnach den Grundsatz fest: das längere oder kürzere Verweilen der Stimme bei der Aussprache der einzelnen Silben und Wörter, ihre Länge und Kürze, wenn man es so heißen will, hängt im Deutschen nicht sowohl von äußeren vokalischen oder konsonantischen Einwirkungen als vielmehr von dem der einzelnen Silbe oder auch einem ganzen Silbenkomplex innewohnenden Begriffe oder, mit andern Worten, von der logischen Bedeutung der Silben und Wörter ab. Darum könnte man auch im Deutschen die Schätzung des Silbenwerthes zum Behufe metrischer Verwendung eher ein Wägen nach dem begrifflichen Gewichte, wobei sich die Schwere und Leichtigkeit der Silben rein aus dem innern logischen Gehalte der Wörter entwickelt und nur so in die Wagschale fällt, als ein Messen nennen, welches man denn eigentlich doch nur über ihre organische Länge und Kürze anstellen könnte.

Innerhalb der prosaischen Rede, welche ohne weitere künstliche Berechnung dem natürlichen Tonfall der Sprache folgt, drängen sich nun zwar allerdings solche feinere Unterschiede in der Theorie der Maßbestimmung weit weniger unserem Gefühle auf und fließen nicht selten über den nächst gelegenen Rücksichten praktischer Verständigung für unser Bewußtsein in einander über; um so stärker dagegen treten sie, auf das Gebiet der Dichtung hinübergespielt, hervor, und wie von selbst macht die ausgebildete Sprache im Dienste der Poesie bei verschiedenen Nationen bisweilen auch das Bedürfniß und die Forderung eines durchaus verschiedenen Ausgangspunktes geltend: so drängt den deutschen Dichter der Genius seiner Sprache, daß er die grammatische Betonung der prosaischen Rede, den klassischen Dichter der alten Griechen und Römer, daß er die musikalische Betonung seines Idioms zur Grundlage metrischer Messung erhebe.[1]

§. 3. Denn selbst jene in der klassischen Metrik der Alten übliche und kunstvolle Messung oder Schätzung der Laute und Silben nach rein prosodischen Grundsätzen wäre, obgleich auf die organischen Lautverhältnisse der Sprache gegründet, ein blos mechanisches Verfahren, hätte keine den ideellen Zwecken der Dichtersprache entsprechende Bedeutung, wenn nicht dieser ganze sprachliche Organismus in der Hand des kunstsinnigen Dichters zu einem musikalischen Spiele zusammenklingen und so blos als sinnliche Unterlage dienen würde für ein anderweitiges höheres Moment, das in seiner musikalischen Ausstrahlung als ein geistiges sich erweist. Auf der Höhe dieses Standpunktes thronend schaut zumal der griechische Dichter, dem der regsame, durch künstlerische Thätigkeit gebildete und geläuterte Geist des Hellenenthums innewohnt, über die logische Bedeutung der einzelnen Silben und ebendamit über die grammatisch-prosaische Betonung auf eine Weise hinweg, die nur um so geeigneter erscheint, jenem ästhetischen Bedürfnisse zu genügen, das aus den musikalisch-rhytmischen Klangverhältnissen der Sprache, aus der äußern Harmonie der Laute einen ungleich höhern Kunstgenuß schöpft. Den hochgebildeten Griechen thaten es auch hierin die Römer nach Möglichkeit nach. Während somit das in den griechischen und lateinischen Dichtungen

---

[1] Vgl. Kudrun, Uebersetzung u. Urtext mit erklärenden Abhandl. v. Wilh. v. Plönnies. Mit einer systemat. Darstellung der mhd. epischen Verskunst von Max Rieger. Leipz. 1853. S. 248 ff.

herrschende Gesetz der Quantität von einem höhern Prinzip, der musikalischen Idee getragen erscheint und in dieser seiner Vergeistigung den Forderungen eines fein gebildeten Ohres an den Rhythmus und Wohlklang der Dichtersprache vollkommen gerecht wird, herrscht in unserem germanischen Sprachkörper das logische Prinzip und der Accent, mittelst dessen es sich ausprägt, dergestalt vor, daß die Versbetonung, weit entfernt von der grammatisch-prosaischen Betonung Umgang zu nehmen, mit dieser auf's Engste zusammenfällt und von ihr ihre maßgebenden Normen empfängt. Bei dieser zwingenden Gewalt, welche in der deutschen Metrik der Accent ausübt, ist es dem Dichter oder Verskünstler unmöglich gemacht, auch nur einen einzigen guten Vers zu bilden, wofern er bei der Silbenmessung rein quantitirend verfahren wollte: es würde der Vortrag eines derartigen Gedichtes als ein sinnloses Geräusch in unsern Ohren verhallen und höchstens den Eindruck eines verzerrten Machwerkes hinterlassen.

§. 4. Was ist nun aber der Accent? — Um uns hierüber völlig ins Klare zu setzen, müssen wir mit Jakob Grimm [1] von dem Laut (sonus) als schlechthiniger Aussprache der Stimme, wodurch jede Silbe ohne Unterschied als eigener Stimmabsatz ins Ohr fällt und dessen Dauer d. h. Länge oder Kürze das Gesetz der Quantität nach Zeittheilen (morae) bestimmt, genau den Ton oder Accent (tonus, accentus) unterscheiden und haben nun unter letzterem die den Laut begleitende Hebung der Stimme und ihren Gegensatz, die Senkung, zu verstehen, welche im Deutschen dazu dienen, den logischen Gehalt oder Werth jeder einzelnen Silbe zu bezeichnen. Mit der Hebung nämlich als dem gehobeneren Laut heben wir bei der Aussprache die wichtigeren Silben vor den minder bedeutsamen, denen eben damit die Senkung als schwächerer Laut zukommt, nachdrucksvoller hervor, lassen also je nach dem Sinnwerth der Silben die Stimme bald sich heben, bald sinken, lassen sie im ersteren Falle stärker, im letzteren schwächer anschwellen. Somit besteht das Wesen des deutschen Accentes oder Tones in dem Maße der Lautstärke, welches sich vorzugsweise nach logischen Rücksichten über eine einheitliche Silbenreihe verschieden vertheilt. Wegen der Verschiedenheit dieses Maßes stellt sich eine mehrfache Abstufung des Tones oder Accentes heraus. Zuoberst kommt der Hochton oder Hauptaccent, dann der

---

[1] Deutsche Grammatik, I. Th. 2. Ausg. Göttingen 1822. S. 20.

Tiefton oder Nebenaccent, welcher jenem nur wenig an Stärke nachsteht: so hat z. B. das Wort fínsternìss auf der ersten Silbe den Hoch=, auf der letzten den Tiefton. Beide sind als hebungs=fähige Töne unterschieden von den in weiter absteigender Linie kommen=den zwei letzten Stufen: der Tonlosigkeit und Stummheit, welche bei der Versbildung schon an und für sich als Senkungen gelten und keineswegs mit Lautlosigkeit zu verwechseln sind. Tonlos ist in dem vorigen Beispiel die mittlere Silbe, weil sie keinen Accent hat; stumm ist z. B. das mittlere e in dem Worte edeler, welches jedoch gewöhnlich ausgestoßen wird und mit dem Zeichen auch seinen Ton verliert: edler. Aus dieser accentischen Stufenleiter greifen die deutschen Dichter je die erforderlichen Töne heraus und fügen sie zu Versen zusammen, also daß ein harmonisches, rhythmisch gegliedertes Spiel entsteht, dessen wechselnder Tonfall und eigenthümlicher Zauber auf der geschickten Vertheilung von Hebung und Senkung beruht.

§. 5. So setzt sich denn die deutsche Metrik von ihrem ersten Grunde, dem Silbenmaß, ausgehend in einen unverkennbaren Gegensatz zu der antiken Verskunst. Dieser darf und kann aber ohne Verrückung des Standpunktes, welcher uns vornehmlich die frühere Gestaltung unserer Sprache und Poesie und deren geschichtliche Entwicklung in den Kreis unserer Betrachtung ziehen heißt, weder zu grell gefaßt werden, so daß man jedwede Rücksicht auf die quantitirenden Verhältnisse völlig ausge=schlossen glauben könnte, noch auch dergestalt verwischt und verdunkelt werden, daß man etwa dem Gesetze der Quantität in unserer alten Sprache und Metrik die Oberherrschaft zuerkennen wollte. Abgesehen von unserem jetzigen Sprachstande, welcher trotz der zwingenden Gewalt des Accentes die Nachahmung antiker Versmaße in seiner Art ermöglicht, zeigen sich in den frühern Perioden deutscher Sprachentwicklung deutliche Spuren einer prosodischen Silbenmessung in quantitativer Weise, wozu das ältere Idiom um so geeigneter erscheinen mußte, als es über reichere Mittel der Metrik zu gebieten hatte. Dennoch scheint mir J. Grimm zu weit gegangen zu sein, wenn er dem damaligen Deutsch das Gesetz der Quantität geradezu vindizirt. [1] Lachmann wollte sogar in ahd. Sprache Verse ganz nach antikem Maße verfertigt haben, ein Versuch,

---

[1] Deutsche Gramm. I. Th. 2. Ausg. Vorr. S. VII sq. und S. 12—20.

der meines Wissens nicht zur Oeffentlichkeit gelangt ist, dessen Gelingen daher auch dahingestellt bleibt. [1]

§. 6. Was nun, um näher auf die Sache einzugehen, die Gründe anbelangt, womit Grimm seine Behauptung unterstützt, so lassen sie sich unter folgende zwei Gesichtspunkte bringen:

1) Aus der Verschiedenheit der jetzigen Struktur unserer Sprache im Allgemeinen gegenüber ihrer früheren Gestalt schließt er auf eine von der heutigen Betonung abweichende prosodische Messung. Das Vorhandensein gedehnter und diphthongischer Laute in den alten Flexions- und Bildungssilben, dann das stufenweise Abschwächen derselben im Verlaufe der Zeit, ihre hierauf erfolgte Vermischung mit den kurzen, endlich die gänzliche Abwerfung und Verstümmelung einer großen Anzahl derselben — dies Alles weise auf ein dem neuen Sprachstandpunkt entgegengesetztes Prinzip sinnlich höherer Vollendung hin und erhalte auch an der Analogie anderer Sprachen der Vorzeit ein bestätigendes Zeugniß. In Wörtern, wie z. B. das gothische dagôs (dies), vigôs (vias), bidja (peto), ahd. tagâ, wëgâ, pittu, mußte bei sonst gleicher Betonung der beiden Silben dennoch neben der gewiß merklichen Länge der Endsilbe eine deutliche Kürze der ersten d. i. der Stammsilbe sich geoffenbart haben. Besonders im Vergleich zu der lateinischen Sprache finde sich in dem ehemaligen Deutsch oft eine ganz ähnliche und gleich günstige Vertheilung oder Mannigfaltigkeit der Quantität, nämlich Wörter mit zwei kurzen Silben, z. B. gibit, saman, fater, welche ganz den Formen petit, simul, pater entsprechen; ebenso mit zwei Längen, wie steinâ, ähnlich nôdos; ferner solche mit einfacher und überflüssiger Position, wie bindan, fallan, stuontun, vgl. findere, fallere, mons; endlich Wörter, deren erste kurze Silbe sich durch die Häufung vorangehender Konsonanten nicht beeinträchtigen läßt, z. B. pflëgan, ähnlich prĕcor u. s. w. Dies änderte sich mit der Zeit. In Folge der allmähligen Abnutzung der langen Endungen zu kurzen zog die Wurzelsilbe den Ton an sich und nun konnte man sehen, wie kurzlautige Endungen und langlautige Wurzeln neu entstanden und wie jene mit der Tonlosigkeit der Flexionen, diese mit der Betonung der Wurzeln meist zusammenfielen. In dieser Uebergangsperiode mußten manche Laute für

---

[1] Ueber ahd. Betonung u. Verskunst in den hist. philol. Abhandl. der Berl. Akad. 1832. S. 241.

das Ohr schwankend (ancipites) sein, bis die Gewalt des Tones für seine Regel entschied. Alsdann mochte die Quantität solcher Silben nur noch in der Aussprache bestehen, bis endlich auch die Schrift auf Seite des Tones trat und das Uebergewicht desselben sichtlich unterstützte sei es durch Gemination des auf den kurzen Vokal folgenden Konsonanten (Position, nach Lachmann „geschärfter Laut"), oder durch Einschaltung eines h oder e („gedehnter Laut", Doppelvokal). So entstand z. B. im ersten Fall hammer aus hamar, kommen aus quëman, nimmt aus nimit, im zweiten Fall nehme aus nimu, liesest aus lisis.

§. 7. 2) Aus der geschichtlichen Entwicklung des Reims glaubt Grimm und mit ihm Andere, wie Dr. K. M. Rapp, [1] ebenfalls eine berechtigte Folgerung zu Gunsten seiner Behauptung ziehen zu können. In der ahd. Periode, durch Otfried repräsentirt (vgl. §. 53 extr.), zeige es sich, daß dieser Dichter bei dem Gebrauche zweisilbiger Reimwörter diejenigen gänzlich verschmäht habe, deren erste Silbe d. i. die Wurzel prosodisch kurz sei, weil die letzte Silbe, wenn ihr eine solche Kürze vorangienge, stumm werden müßte, mochte sie an und für sich kurz oder lang sein; konnten diese kurzen Vokale innerhalb des Verses auch den Ton ertragen, wenn er gerade auf sie fiel, so besaßen sie doch keineswegs die zur Hervorhebung des Versschlusses erforderliche Stärke. Und jedenfalls hafte in dieser Hinsicht das prosodische Princip vorzugsweise an den zweisilbigen Wörtern. Betreffs der übrigen aber, die sich vielleicht gleichfalls nach der quantitirenden Theorie messen ließen, biete schon die natürliche Betonung einen Ersatz und zureichenden Anhaltspunkt. — Nicht minder sollen die Reime der mhd. Periode das rein quantitätische Element der alten Zeit, wo Wurzel und Flexion sich sinnlich ganz gleich standen, verrathen, indem sowohl ein- als zweisilbige Wörter, ob nun diese ihre vorletzte Silbe lang oder kurz haben, auf einander gereimt würden, z. B. frâge: wâge; säge: klăge; kämen ja sogar noch Flexionssilben nach alterthümlicher Weise in den Reim zu stehen, wie tôt: morderôt. — Erst die nhd. Periode habe eine beinahe gänzliche Zerstörung der Quantität herbeigeführt: die alte Kürze der Wurzel wurde vollends vernichtet, viele der Flexionen tonlos gemacht, frühere stumpfe Reime sind zu klingenden herabgesunken u. s. w.

§. 8. Es ist nicht zu leugnen, daß die also durchgeführte Ansicht

---

[1] Versuch einer Physiologie der Sprache. I. Bd. S. 186.

von der ehemaligen Geltung des Quantitätsprinzipes einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit in sich trägt und auch um einiger analogen Erscheinungen willen, welche die Geschichte anderer Sprachen, wie z. B. der altlateinischen, der neugriechischen, aufweist, Anspruch auf Berechtigung machen zu können scheint. Gleichwohl dürfte sie, wenn wir noch die ihr entgegenstehenden Gründe ins Auge fassen, eine bedeutende Ermäßigung erleiden und vorläufig nur als das angesehen werden, wofür Grimm selbst sie ausgibt, als „bloße Meinung", die er deßhalb anführe, „um fernere Prüfung zu veranlassen".

Was zunächst den von dem Verhältniß der alten Stamm- und Bildungssilben entlehnten Grund betrifft, so läßt sich gewiß mit Recht der Einwand dagegen erheben, daß eine Abschleifung der Flexionssilben gar nicht hätte stattfinden können, wenn nicht schon vorher, ehe diese erfolgte, der Hauptaccent auf der Wurzelsilbe gelegen wäre; denn nur, wenn die Flexionen an Tonstärke den obgleich kurzen Wurzeln nachstanden, konnten sie von einer solchen Schwächung, die ihren organischen Bau aus den Fugen hob, ergriffen werden. Allerdings war nach dem damaligen Sprachstande die Verwendung der einzelnen Stamm- und Flexionssilben in dem Endreime eine vielfach andere; ihre organische Beschaffenheit, wovon uns der in §. 6 gelieferte Nachweis einen Begriff geben mag, ließ die Rücksicht auf die quantitirenden Verhältnisse der Sprache in ausgedehnterem Maße zu als später oder jetzt; die sinnliche Vollkommenheit der alten Bildungssilben gestattete blos stumpfe Reime, keine klingenden. Aber eben bei dieser Art von Reimen mußte zu gleicher Zeit auch das Gesetz des Accentes eingreifen, um unter den verschiedenartigen Sprachelementen das Gleichgewicht zu erhalten: gegenüber den schweren, sinnlich vollendeten Bildungssilben konnten die Stämme mit organischer Kürze, wo sie als Träger einer Hebung im Verse figuriren sollten, nur durch einen verstärkten Ton oder Accent sich behaupten und nur so waren sie jenen an Stärke und Gewicht gewachsen, bis sie sich endlich ganz über sie erhoben und ihre Quantitätskraft völlig brachen.

§. 9. Soviel scheint mir nun jedenfalls feststehende Thatsache zu sein, daß das Gesetz der Quantität, wenn es auch in den frühern Sprachperioden, begünstigt von dem anders gestalteten Organismus des deutschen Idioms, merklich durchgeschlagen hat, doch niemals unabhängig von dem

Accente bestanden oder als herrschendes Prinzip über ihm gestanden haben konnte, nicht einmal zu einer Zeit, die sich in das undurchdringliche Dunkel der Urgeschichte unseres Volkes und seiner Sprache verliert, woher wir keine Kunde haben, weder Proben noch Zeugnisse, welche dafür sprächen, daß jenes Gesetz mit Ausschluß oder auch nur mit Unterordnung des Accentes in der alten Metrik gehandhabt worden wäre. Vielmehr läßt sich gerade in dieser Hinsicht gegen Grimm's Vermuthung ein weiterer Grund geltend machen, welcher sich auf die von Ferdinand Wolf [1] als allbekannt hingestellte Thatsache stützt: „daß bloß rhythmische Zeilen oder Verse (im Gegensatz zu den quantitativen oder eigentlich metrischen und den nach Tonfall und Silbenzahl gemessenen isometrischen) mit zu den charakteristischen Merkmalen der ältesten Volkspoesie gehören, und daß das Regeln der rhythmischen Zeilen nach fest bestimmtem Maße, sei es nach einem metrischen Schema, sei es nach symmetrischer Silbenzahl, mit dem Erwachen der mit künstlerischem Selbstbewußtsein dichtenden Phantasie zusammenfalle". Da nämlich hiernach bei jeder Nation die Volksdichtung dem Alter nach der Kunstpoesie immer vorangeht, und da die Voraussetzung oder Annahme einer frühern, hinter unserem historischen Wissen liegenden Kulturperiode, in welcher bereits eine ausgebildete Kunstpoesie neben oder über der Volkspoesie unserer Altvordern bestanden hätte, die bloß wieder verloren gegangen wäre, nicht wohl statthaft ist: so kann auch bei den ältesten, nur in der Volksdichtung lebenden rhythmischen Versen germanischer Poesie keine andere als nur die losere Messung nach dem Accente angewendet worden sein. Dies wird uns auch wirklich durch die Geschichte unserer frühesten Literatur in den überlieferten Fragmenten beglaubigt; denn die älteste deutsche Reimart, welcher wir darin begegnen, die Alliteration (cf. §. 20. 37. 39. 43 ff.), fußt ganz auf dem Accente und kann ohne dessen überwiegende Geltung gar nicht gedacht werden.

B. Von den Tonstufen insbesondere.

§. 10. Die Ausmittlung der Accentuation für die verschiedenen Zeiträume deutscher Sprachentwicklung war und ist, besonders für das ältere Deutsch, mit großen Schwierigkeiten verknüpft. [2] Die

---

[1] Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841. S. 14.

[2] Vgl. J. Grimm, deutsche Gramm. I. 2. Ausg. S. 21.

Handschriften selbst gewähren in dieser Hinsicht zu wenig Anhaltspunkte. Was zunächst die gothischen, nordischen und sächsischen Handschriften angeht, so lassen die gedruckten Ausgaben derselben den Accent gänzlich unberücksichtigt; höchstens sind darin Lautzeichen angebracht, die aber ihrer Ungenauigkeit wegen wenig Werth haben. Erst aus einem Theile der ahd. und mhd. Quellen schöpfen wir einige Kenntniß der damaligen Betonung. Von Andeutung langer Vokale begegnet uns die erste Spur in dem »Vocabularius Sct. Galli«, der ältesten hochdeutschen Schrift, die aus dem siebenten Jahrhundert stammt, worin die Verdopplung als Zeichen für die Länge der Vokale gebraucht ist. Uebrigens der erste Anstoß zur Bezeichnung des Tones scheint von Hrabanus Maurus, dem Vorsteher der Klosterschule zu Fulda, in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts ausgegangen zu sein: er machte den wohl schon vor ihm als vereinzelte Erscheinung aufgetauchten Gebrauch der Circumflexe und Akute zur Bezeichnung von konsonantischen und diphthongischen Längen seinem ausgedehnten Schülerkreise zur Vorschrift und Regel. Zum entschiedenen Durchbruch aber kam es wenigstens mit der Bezeichnung des Hochtones erst durch Otfried, den Schüler des Hrabanus, welcher durch die Abfassung der bekannten Evangelienharmonie [1] in der deutschen Verskunst überhaupt Epoche machte. Zwar deutet er nur die höchstbetonten Wörter und dazu nicht einmal diese alle, sondern höchstens vier oder fünf in einer Langzeile an; gleichwohl fördert er dadurch das Verständniß des Metrums auf eine gedeihlichere Weise als der St. Galler Mönch Notker Labeo (gest. 1022), welcher, ohne damit einen wesentlichen Vortheil zu gewähren, in Austheilung der Accente gar zu verschwenderisch ist, wenn er z. B. mit zwei Akuten das Wort úngérn schreibt, wobei mit demselben Zeichen in der ersten Silbe der Hochton, in der zweiten der Tiefton angedeutet sein soll. Außerdem verdienen aus derselben Zeit erwähnt zu werden der St. Galler Tatian und der Fuldaer Williram (der Uebersetzer und Erklärer des Hohenliedes, starb 1085 als Abt zu Ebersberg in Baiern), welche beide auf ähnliche Weise accentuiren: die Striche und Häkchen dienen bei ihnen wahrscheinlich theils als Dehnzeichen, theils als wirkliche Tonzeichen.

§. 11. Gegenüber dieser immer noch mangelhaften und dürftigen

---

[1] Vgl. §. 53. extr.

Bezeichnungsweise des Accentes in den ahd. Handschriften, wobei die tonlosen und stummen Laute gar keine Berücksichtigung finden und außer dem Hochton der Tiefton nur zuweilen bezeichnet erscheint, gewähren die mhd. Denkmäler um so lehrreichere Aufschlüsse, namentlich seitdem der verdienstvolle und geistreiche Forscher Lachmann durch ihre tiefere Ergründung die Gesetze der damaligen Verskunst in ein helleres Licht gestellt hat; durch die daraus gewonnenen glänzenden Resultate in den Stand gesetzt, wußte derselbe mit seinem klaren Kennerblick auch die dunklere Parthie der ahd. Betonung und Verskunst zu beleuchten. Aber auch die von andern namhaften Gelehrten, wie von den Brüdern Grimm, einem Schmeller, dem nordischen Rask, einem Bopp u. s. w. errungenen Erfolge sind nicht minder hoch anzuschlagen, da sie alle von verschiedenem Standpunkte aus, besonders durch vergleichende Sprachforschung, in diesem Sinne gewirkt haben. Eine genauere Erforschung der unserer Sprachentwicklung immanenten Grundgesetze vom Ablaut und Umlaut, von Ableitung und Flexion, von der Lautverschiebung, ferner die Vergleichung derselben Wörter nicht nur auf dem weithin sich erstreckenden Gebiete der urverwandten Sprachzweige, sondern auch innerhalb des engern Kreises der verschiedenen germanischen Dialekte selbst, die geschärfte Beobachtung der Behandlungsweise fremder Wörter und Eigennamen, — dies Alles hat in Verbindung mit einem reichen philologischen Apparate unsern deutschen Alterthumsforschern, deren wir noch viele von gutem Klang und Namen anführen könnten, dazu gedient, sie auf die Entdeckung der regelrechten Accentuirung, so wie sie in den frühern Dichterwerken angewendet worden war, zu leiten, überhaupt eine klarere Einsicht in den ganzen Bau der den verschiedenen Zeiträumen angehörigen Verse deutscher Zunge zu gewinnen. Seitdem ist es, was den Hoch- und Tiefton betrifft, um deren Verhältniß die alte germanische Metrik sich vorzugsweise dreht, gebräuchlich, jenen in der Schrift mit dem Akut (´), diesen mit dem Gravis (`) zu bezeichnen. Um auch die übrigen, der Senkung zufallenden Töne anzudeuten, schlägt Rapp die Bezeichnung mit Ziffern vor; übrigens reicht man für die metrischen Zwecke mit jener Schreibweise vollkommen aus.

§. 12. Es fragt sich nun, nach welchen Rücksichten die verschiedenen Töne oder Accente zunächst in der prosaischen Sprache, weil eben unsere Dichter die Betonung derselben zur Grundlage ihrer metrischen Messung machen, über die

einzelnen Silben verschiedener Art sich vertheilen? — Im Allgemeinen gelten darüber folgende Grundbestimmungen: [1]

1) Die Rücksicht auf die Quantitätsverhältnisse tritt bei uns ganz in den Hintergrund; mit Länge und Kürze haben die Tonstufen ursprünglich nichts gemein, denn kurze Silben sowohl wie lange können je nach dem Versbedürfniß den Hochton oder Tiefton tragen, können sogar tonlos und stumm werden. Erst im Verlaufe der Zeit strebte die Sprache eine theilweise Ausgleichung ursprünglich heterogener Elemente in der Art an, daß vorzugsweise Längen vom Hauptton, Kürzen theils vom Nebenton, theils von den übrigen, untergeordneten Tönen betroffen wurden. Dies erkennt man wenigstens schon aus der nach und nach verwandelten Schreibweise derselben Wörter zu einer Zeit, da jenes Streben zu einiger Befriedigung gekommen war. Da wo z. B. zwei lange Silben nebeneinander figurirten, konnten nicht beide auf die gleiche Weise betont werden, vielmehr mußte der einen von ihnen bei ihrer Aussprache eine erhöhtere Lautstärke zukommen, [2] welche sodann auch in der Schrift ein sichtbares Zeichen ihrer Ueberordnung im Tone an der Dehnung sich errang, während die andere Länge in Folge ihrer geringeren Tonstärke zur Kürze abgeschliffen und immer tiefer degradirt wurde: so entstand z. B. lohnen aus lônôn, fröhlich aus frôlîch. Wo dagegen kurze Silben sich der Auszeichnung des Hochtones erfreuten, da mußte ihr Vokal entweder zur Dehnung sich bequemen — sägen wurde z. B. sāgen — oder, wenn er seine Kürze behalten wollte, die Kraft seines Lautes, zu deren Entwicklung der gehobene Vokal antrieb, an den nachtönenden Konsonanten abtreten, wodurch die §. 6 ext. erwähnten Geminationen oder fingirte Positionen sich erzeugten.

§. 13. 2) Aus dem logischen Prinzipe der Betonung folgt von selbst, daß diejenigen Silben, denen für die Ausprägung des Sinnes die größere Bedeutung zukommt, an der Spitze der tonischen Skala stehen und darum durch eine stärkere Kraft der Lautung vor allen andern hervorgehoben werden. Dies sind die Wurzel- oder Stammsilben: ihnen als den Trägern des Hauptbegriffes kommt gegenüber den nur Modalitäten desselben bezeichnenden Flexions- und Bildungssilben in der Regel auch der Hauptaccent zu. Ursprünglich mochte eigentlich, wie

---

[1] Man vgl. hiezu J. Grimm, a. a. O. S. 22 ff.

[2] Vgl. §. 15.

wir gleich nachher sehen werden, jeder ersten Silbe eines Wortes der Hauptton gebühren; aber durch das Bestreben nach logischer Betonung unterstützt, begann derselbe auf den wesenhaften Bestandtheilen eines Wortes sich niederzulassen, so daß wir ihn im Mhd. mit wenigen Ausnahmen der Wurzel einverleibt sehen. — Mit dem Tiefton behaftet erscheinen zufolge ihres geringeren Sinnwerthes ursprünglich die meisten Ableitungssilben, und merkwürdiger Weise ward ihnen auf so lange, als das Gewicht dieser sekundären Tonstärke sie stützte, auch meistentheils ihr ursprünglicher Vokallaut gerettet. Den Tiefton pflegen übrigens auch die den Nebenbegriff enthaltenden Theile eines zusammengesetzten Wortes mit sich zu führen, während der Hochton an dem den Hauptbegriff bezeichnenden Theile haftet. — Was aber die Nebensilben weiter betrifft, so giengen Viele von ihnen in dem gleichen Verhältniß, als mit dem Fortschritt der Zeit der Hauptton sich auf die Wurzelsilbe warf, auch des Tieftones verlustig und sanken schon im Mhd. durch die Abschwächung ihres ursprünglichen Vokallautes zu kurzem i oder e auf die Stufe der Tonlosigkeit herab und zwar in den Fällen, wo ihnen entweder eine lange Wurzelsilbe vorangieng, wie z. B. in rûmest, slâfen, saelic, heilic, morgen, oder auch eine stumme Formationssilbe, wie z. B. in: himeles, degenen; — einen Laut behielten sie zwar noch, aber der Ton oder Accent fiel unter solchen Umständen weg. Endlich trat für die schon soweit abgeschwächten Formationssilben unter gewissen Bedingungen bisweilen ein gänzliches Verstummen, nicht blos Wegfall des Tones, sondern auch des Lautes, ja mitunter seines Zeichens ein, nämlich in den Fällen, daß sie entweder auf eine kurze Wurzelsilbe oder auf eine tonlose Bildungssilbe folgten: jenes trifft z. B. zu in den mhd. Wörtern mănic, săgen, gĭbet, dieses in morgenes, daher sie wie manc oder manch, sagn, gibt, morgens lauteten. Im Allgemeinen dürfte die Regel festzuhalten sein, daß den End- oder Nebensilben niemals der Hochton gebührt, daß sie vielmehr und zwar nach Verschiedenheit der Zeit und der Dialekte in der untern Sphäre der metrischen Tonleiter sich bewegen und zwischen Tiefton, Tonlosigkeit und Stummheit schwanken. So ist, um noch ein lehrreiches Beispiel aus Grimm [1] anzuführen, in dem ahd. mènnìsco die erste Silbe vermöge ihrer Wurzelhaftigkeit ohne Zweifel

[1] A. a. O. S. 23 f.

hochbetont, die zweite tieftonig, die dritte tonlos gewesen; im Mhd. nun schwebte die gebräuchliche Form mennische schon über in menische mit zweiter stummer Silbe, endlich folgte des letzten Lautes Verstummen und Wegfall in der nunmehrigen Gestalt mensch. Ferner sehen wir an den drei Silben der alten Wörter fiscarî (Fischer) und salbôta (salbte) die drei ersten Stufen der Skala, Hochton, Tiefton und Tonlosigkeit, in absteigender Linie dargestellt; während nun aber das erstere Wort in seiner mhd. Form vischære auf seiner zweiten Silbe noch den frühern Tiefton wahrt, hat ihn das mhd. salbete an dieser Stelle zugleich mit der Abschwächung des o in e verloren und mit der Tonlosigkeit, zuletzt mit der Stummheit vertauscht und ausgeschieden.

§. 14. 3) Das Verhältniß der Töne untereinander wird aber im Deutschen nicht allein durch das logische Prinzip bestimmt, sondern steht zugleich auch unter dem Einfluß jenes allgemeinen Naturgesetzes, das wir als ein rhythmisches bezeichnen können, wenn wir unter Rhythmus „die Einheit des Gegensatzes von Betont und Unbetont" verstehen. Der Ton ist nämlich etwas Relatives und tritt erst im Unterschied zu seiner Umgebung hervor. Ein einsilbiges Wort für sich betrachtet kann keinen Ton in diesem Sinn, sondern nur einen Laut haben; ebenso verhält es sich mit zwei oder mehreren coordinirt nebeneinander gestellten Silben, wenn sie alle mit der gleichen energischen Kraftanstrengung der Stimme ausgesprochen werden. Erst wo eine Ueber- oder Unterordnung der einzelnen Theile eines rhythmischen Ganzen hörbar ist, kann von einem Tonverhältniß die Rede sein. Da gilt denn nun die Regel, daß von mehreren zu einer Einheit verbundenen Silben nur eine als die wichtigere oder schwerere angesehen werden kann, welcher dann auch als solcher der Hauptaccent gebührt, während die übrigen in verschiedenem Grade der Unterordnung von ihr abhängig gemacht sind. Die näheren Grundsätze, nach welchen hiebei das Verfahren sich richtet, sind in den verschiedenen Sprachen verschieden, je nachdem sie den sinnlichen Einflüssen der Dehnung und Position oder den logischen des Wurzelaccentes mehr Geltung verstatten. So gilt z. B. in der klassischen Prosodie, im Griechischen und Lateinischen, deßgleichen in den romanischen Sprachen die feste Regel, daß die höchste Betonung nur auf eine der drei letzten Silben eines Wortes, im Französischen sogar nur auf eine der beiden letzten fallen kann. Während sonach hier unverkennbar die Neigung vorherrscht, in mehr oder minder beschleunigtem Laufe gegen das Ende hin zu eilen,

um die rhythmischen Ruhepunkte zu gewinnen, gibt sich bei der Betonung der deutschen Wörter das entgegengesetzte Bestreben kund, nämlich gleich im Beginn der rhythmischen Bewegung einen festen Anhaltspunkt zu gewinnen, von welchem aus die einmal in Fluß gesetzte Rede in ruhig gemäßigter Strömung sich abwärts verläuft: „ein Herabsteigen, eine gemäßigte Entwicklung aus festem Anfange“ nennt es Lachmann. Aus diesem der deutschen Rede eigenthümlichen Rhythmus ergibt sich als Haupt- und Grundgesetz für die Accentuirung der einzelnen Wörter in sämmtlichen germanischen Sprachen die Forderung: die erste Silbe eines jeden Wortes muß den Hauptton haben. Dadurch wird allerdings jenes Prinzip der logischen Accentuation, welches stets nur der Wurzelsilbe den Hauptaccent zuweist, in manchen Fällen durchbrochen, im Allgemeinen aber doch in seiner Geltung belassen, weil eher das rhythmische Gesetz vor dem logischen sich beugt als umgekehrt. [1]

Kapitel 2.

Versmaß.

A. Versfüße.

§. 15. Die antiken Versfüße bieten uns weiter nichts als einen analogen Kunstausdruck für eine ähnliche Erscheinung auf dem Gebiete der germanischen Metrik, welcher den Begriff derselben keineswegs vollständig deckt. Versfüße im Allgemeinen sind einzelne Silbenverbindungen, deren mehrere in einer Reihe aufeinanderfolgend die Glieder eines rhythmischen Ganzen d. i. eines Verses bilden; aus ihnen ist also der Vers als aus seinen Grundbestandtheilen gleichmäßig zusammengesetzt. Die zu einer solchen Einheit verbundenen Silben müssen nun aber, um eine rhythmische Gliederung darzustellen, in einem gewissen Gegensatz zu einander stehen, ein Gegensatz, der sich auf Art, Zahl und Ordnung derselben bezieht. Gehen wir etwas näher darauf ein.

---

[1] Die nähere Ausführung und Anwendung bleibt dem zweiten geschichtlichen Theile in §. 67 ff. vorbehalten.

1) Wo die Quantität den Maßstab für den Versbau abgibt, wie in den antiken Poesien, da wird in Bezug auf die Art oder Beschaffenheit der Silben jener Gegensatz rein durch die von musikalischem Tonfall begleitete Abwechslung zwischen Längen und Kürzen bestimmt; hingegen im Bereiche der germanischen Dichtungen, wo der metrischen Messung der logische Accent zu Grunde liegt, werden die Versfüße durch den Unterschied der Töne oder, genauer zu reden, durch die Abwechslung von betonten und unbetonten Silben d. h. durch Hebungen und Senkungen hervorgebracht. [1]

§. 16. 2) Aber nur die Zahl der Hebungen entscheidet dann auch die Zahl der Versfüße: soviel Hebungen, soviel Versfüße. Eine Hebung für sich allein schon ohne Rücksicht auf eine nachfolgende Senkung ist im Stande, einen Versfuß zu bilden; wenigstens gilt dies für den Versbau der ahd. und mhd. Zeit, mit dem wir es hier vorzugsweise zu thun haben. Eben dadurch unterscheiden sich die ahd. und mhd. Versfüße nicht nur von den antiken, zu deren Begriff es gehört, daß zum Mindesten zwei Silben darin enthalten sind, sondern auch von den nhd. und romanischen, wo neben der für eine Verszeile nach Wahl festbestimmten Reihe von Hebungen eine genaue Silbenzählung einherläuft, die gleicher Weise auch die unbetonten Silben als Senkungen mit in Rechnung nimmt.

§. 17. 3) In Hinsicht der gegenseitigen Stellung oder Aufeinanderfolge der Hebungen und Senkungen erzeugt sich eine große Mannigfaltigkeit von Versfüßen, je nachdem einer Hebung nur eine oder mehrere Senkungen sich anfügen, und je nachdem die Senkung vorantritt oder nachfolgt oder auch ganz fehlt. Vorbetonung heißt man es, wenn der Hauptton vorangeht und die Senkung nachfolgt, entsprechend dem alten Trochäus; im entgegengesetzten Fall, wenn der Hauptton auf den Schluß fällt und ein Hineilen der Vordersilbe gegen den Hauptton entsteht, entspricht der Versfuß dem alten Jambus. Auf gleiche Weise lassen sich auch für andere antike Rhythmen germanische Analogien bilden, wobei aber nicht zu vergessen, daß immer nur die Betonung den Ausschlag gibt. Folgen mehrere betonte Silben in einer Reihe aufeinander ohne eine dazwischen liegende Senkung, so ist dies dem Spondeus der Alten vergleichbar; der Einförmigkeit des rhythmischen Ganges wird in diesem Falle leicht dadurch

---

[1] Vgl. §. 4.

vorgebeugt, daß man einige als Haupthebungen vor den andern als den Nebenhebungen mit stärkerem Nachdruck wie durch den Iktus hervorhebt Gewöhnlicher aber ist es und der Erzeugung eines angenehmen Tonfalles angemessener, daß die Hebungen abwechselnd mit Senkungen die Versfüße füllen, wenn nicht etwa der darzustellende Gedanke es anders verlangt. Die Umkleidung der Hebungen mit schwachen oder unbetonten Silben (Senkungen) heißt man nach einem der nordischen Poesie entlehnten Kunstausdruck Malfüllung.

B. Verszeilen.

§. 18. Werden mehrere solche rhythmischen Glieder, die wir als Versfüße bezeichnet haben, in einer Reihe aufeinanderfolgend dargestellt, mögen sie nun untereinander gleichartig oder ungleichartig sein, so haben wir eine Verszeile. Wie viele Versfüße überhaupt erforderlich seien, um eine Verszeile zu bilden, darüber läßt sich kein bestimmtes Gesetz feststellen. Wollen wir aber die beiden Grenzlinien bezeichnen, innerhalb deren sich die Zahl der Versfüße in einer rhythmischen Reihe gewöhnlich bewegt, so dürfte auf der einen Seite als Minimum vielleicht schon ein einziger, aber freilich mehrsilbiger Fuß genügen, auf der andern Seite werden sie aber auch nicht leicht die Zahl zehn übersteigen. So viel ist jedenfalls klar, daß nie mehr Versfüße an einander gereiht werden sollten, als das Ohr ohne Mühe zusammenfassen kann, um von ihnen den Eindruck eines einheitlichen Ganzen zu bekommen. Darum macht sich auch für den Fall, daß die Zahl der Rhythmen in einer Verszeile sich jenem Maximum nähert oder die damit angedeutete Grenzlinie übersteigt, gleichsam von selbst das Bedürfniß geltend, in der Mitte derselben einen Ruhepunkt, Cäsur oder Einschnitt, eintreten zu lassen, wodurch die allzulange Verszeile in zwei Hälften zerfällt wird. Darauf beruht in der germanischen Metrik die Unterscheidung zwischen Lang- und Kurzzeilen; und unter den letztern versteht man eben die beiden durch die Cäsur unterschiedenen Hälften einer Langzeile. Indem wir von der Streitfrage der Gelehrten, ob in den früheren Gedichten epischen Stils die Verse nach Lang- oder Kurzzeilen gesondert werden sollen, vorläufig absehen, können wir über die Kurzzeile nur soviel sagen, daß sie sich seit uralter Zeit gewöhnlich in der Form des Tetrameters mit der Vierzahl ihrer Hebungen darstellt. [1]

[1] Vgl. §. 28 u. §. 41.

Kapitel 3.

Der Reim.

A. Wesen und Gestalt des Reimes.

§. 19. Während die Poesie des klassischen Alterthums in dem kunstvoll gegliederten, von angemessenem musikalischem Tonfall begleiteten Rhythmus ihres auf quantitätischer Grundlage ruhenden Versbaues die Bedingungen zu harmonisch vollendeten Kunstwerken im reichsten Maße in sich trug und dadurch ohne weitere technische Beihülfe zur Entfaltung eines herrlichen Blüthenkranzes von Dichtungen geleitet worden war, ist die germanische Metrik vermöge ihres auf die grammatisch-logische Betonung der prosaischen Rede gebauten Organismus von jeher darauf angewiesen, den natürlichen Rhythmus der Sprache durch ein anderweitiges, ihrem Genius angemessenes Kunstmittel zu heben und ihren Erzeugnissen eine Art poetischer Weihe zu verleihen, nämlich durch den Reim. Dies ist die eine Seite der Bestimmung des Reimes, die ästhetische: er ist Schönheitsmittel, erregt innerliches Wohlgefallen, dient zu äußerem Schmuck und Zier. So weit wir auch auf dem Gebiete germanischer Poesie in die vergangenen Zeiten zurückblicken mögen, so ist er überall und immerdar mit ihrem ganzen Wesen verwachsen gewesen und bedingt fortwährend ihre formelle technische Gestaltung, so daß wir ihn, wenn er fehlt, wie hin und wieder bei neueren Dichtern, nur mit dem Gefühl des entschiedensten Mißbehagens vermissen. Wo er aber steht, dient er zugleich dazu, die einzelnen Verszeilen zu zweien oder noch mehreren auf einander zu beziehen und so näher zu verknüpfen. Dies ist die andere Seite der Bestimmung des Reimes, die mechanische: er ist Bindemittel und schließt den rhythmischen Bau der Verse nur um so fester und harmonischer zusammen. Fragen wir jetzt nach dem eigentlichen Wesen des Reimes, kraft dessen er diese seine doppelte Bestimmung, theils als Schönheits-, theils als Bindemittel zu dienen, erfüllt, so gründet sich dasselbe auf den Gleichklang einiger Laute, Silben oder Wörter, welche im Bereiche der zu verbindenden Verszeilen sich befinden. Dieser Gleichklang kann nun aber je nach Stellung und Umfang verschieden sein. Nach seiner Stellung kann er entweder im Anlaut ruhen oder im Auslaut; aber auch der Inlaut wird häufig mit in den Bereich des Gleich-

klangs gezogen. Der Ausdehnung nach kann er mehr oder weniger Laute oder Silben umfassen. Diese verschiedenen Fälle des Gleichklangs erzeugen oder bestimmen mehrere **Reimgattungen**, für welche man die Kunstausdrücke **Alliteration**, **Assonanz** und **Vollreim** hat.

§. 20. 1) Die **Alliteration** oder der **Stabreim**, auch **Anreim** genannt, ist die älteste germanische Reimart. Sie beruht auf dem Gleichklange konsonantischer Anlaute. In zwei zusammengestellten Verszeilen oder Verssätzen (vitteae) müssen wenigstens zwei, meistens aber drei betonte Silben mit dem gleichen Anlaut beginnen, die dann als Liedstäbe vor den übrigen hörbar und sichtbar hervortreten. In der Regel hat die zweite der beiden vereinigten Verszeilen nur einen einzigen Liedstab, **Hauptstab** geheißen, während die erste meist zwei Stäbe, seltener nur einen hat, die sogen. **Stollen** oder **Stützen**. Z. W. L. B. 1, 66. Z. 5 f.

*w*elaga nû, *w*altant got, *w*ewurt, skihit.
(Wehe nun, waltender Gott, Wehschicksal geschieht.)

Dadurch wird eine harmonische Beziehung, eine Art Parallelismus unter die Versglieder gebracht, der um so vernehmlicher ins Ohr fällt, als die Reimbuchstaben gerade in solchen Wort- oder Silbenanlauten bestehen, welche durch die Arsis gehoben sind. Da so der Stabreim wesentlich zusammenfällt mit dem Gesetz der logischen Accentuation, so sollte man hierin das sprechendste Zeugniß für das hohe Alter dieses Gesetzes und seine frühzeitige Geltung in der germanischen Metrik erkennen dürfen.[1] Der Stabreim war insbesondere in der altsächsischen, angelsächsischen und weiterhin in der nordischen Poesie einheimisch; er spielte da seine Rolle längere Zeit fort als im Hochdeutschen, wo er schon frühe einer andern Reimart, der jetzt noch gültigen, das Feld räumen mußte. Daß er übrigens nicht auf den germanischen Sprachkreis eingeschränkt war, sondern auch im klassischen Alterthume hie und da zur Erscheinung kam, obwohl ohne an jene festen Regeln, wie im Germanischen gebunden zu sein, werden wir später geeigneten Ortes nachweisen.[2]

§. 21. 2) Die **Assonanz** oder der **anklingende Reim**, auch **Stimmreim**, ist wesentlich vokalischer Natur und dem Inlaut der Silben oder Wörter, welche in einer Verszeile aufeinander folgen oder dieselbe schließen, zugewandt, allwo sie vermittelst ihrer vokalischen Anklänge ein Wechselspiel des Tones zwischen den bezüglichen Wörtern unterhält. Vorausgesetzt

---

[1] Vrgl. §. 9. ext.

[2] Vrgl. §. 59 und 60.

ist Gleichheit oder wenigstens nahe Verwandtschaft der anklingenden Vokale. Die Konsonanten, welche im unmittelbaren Geleite der gleich oder ähnlich tönenden Vokale stehen, kommen in der Regel nicht in Betracht und es gehört schon zu den Seltenheiten, wenn umgekehrt die Vokale verschieden sind und mehr nur die Konsonanten zusammenstimmen, ein Fall, der meist nur an eine ungewöhnliche Konsonantenhäufung oder an das Vorhandensein der flüssigen Laute (liquidae) sich knüpft. Die Assonanz ist nach der Zahl der Silben, in welchen die Vokale gleichstimmig sind, dreifach: einsilbig wie z. B. k*a*lt: k*a*mpf; zweisilbig z. B. bl*ühen*: G*üte*; dreisilbig, wie: w*o*hn*e*nd*e*s: dr*o*h*e*nd*e*r, oder: h*o*rch*e* k*i*nd: s*o*rg*e*t n*i*cht. — Auf unserem deutschen Sprachgebiet, besonders im Nhd., wo die vollendete Abschwächung so vieler Vokale minder günstig wirkt, tritt diese Kunstform der Poesie überhaupt mehr nur sporadisch auf, gleich einer exotischen Pflanze; ihre eigentliche Heimath und Pflege hat sie auf dem romanischen Boden, die südlichen Völker unseres Erdtheils, vorzugsweise die Spanier sind es, welche begünstigt von dem reicheren Vokalismus ihrer Sprache eine große Anzahl von Gedichten, Romanzen zumal, in dieser Reimgattung abgefaßt haben. Gelungene Versuche ihrer Nachahmung und Anwendung in deutscher Poesie bieten die Fälle, in welchen es sich um eine plastische Darstellung des poetischen Materials in der Form von Naturlauten, um seine onomatopoetische Ausprägung handelt. Bekannt ist jenes Beispiel bei Opitz, welches den wirbelnden Gesang der Lerche in dem Klingklang folgender Verse nachahmt:

„Die Lerche schreit auch: Dir, Dir lieber Gott allein,
„Singt alle Welt; Dir, Dir, Dir will ich dankbar sein."

Tiefer aber hat das assonirende Spiel der Sprache mit den Naturlauten ein Göthe erfaßt, wenn er unter Anderem in seinem Hochzeitsliede den bunten Reigen der Tanzenden in klangvollen Reimen an uns vorüberziehen läßt:

„Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt;
„Da ringelt und schleift es und rauschet und wirrt;
„Da pispert's und knistert's und flüstert's und schwirrt."

Außerdem haben wir auch noch eine Menge Redensarten, ja sogar Sprichwörter, worin die Assonanz unverkennbar ist, z. B.: Fr**ei**h**ei**t und Gl**ei**chh**ei**t; unter Gl**a**s und R**a**hmen bringen; ein Mann von altem Schr**o**t und K**o**rn; bei T**a**g und N**a**cht; Sp**o**tt und H**o**hn; mit W**i**ssen und W**i**llen; k**u**rz und g**u**t; g**a**nz und g**a**r; — Hundert Jahre Unrecht ist keine Stunde Recht; u. s. w.

§. 22. 3) Werden außer den Vokalen auch die ihnen unmittelbar folgenden Konsonanten derselben Schlußsilbe eines Verses mit in den Bereich des Gleichklangs gezogen, so entsteht daraus die gewöhnliche Gattung des Reimes, der Endreim oder Vollreim, schlechtweg Reim genannt. Dieser besteht also in dem mehr oder minder vollständigen Gleichklange der Auslaute einer oder mehrerer Endsilben im Verse vom Momente des letzten Hoch- oder Tieftones an gerechnet. Erst dieses völlige Entsprechen und wechselseitige Decken der am Schluß der Verszeilen stehenden Endsilben, worauf die Reinheit der Reime beruht, erzeugt jene Harmonie der sprachlichen Laute und Töne, welche unser unmittelbares Wohlgefallen erregt.

B. Ursprung und Verbreitung des Reimes.

§. 23. So hätten wir denn in der deutschen Metrik an dem Reime, namentlich in seiner Form als Endreim, welcher von der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung an den Stabreim allmählig verdrängte und seitdem herrschend darin geblieben war, einen weiteren bedeutungsvollen Gegensatz zwischen unserer deutschen accentuirenden Poesie und der quantitirenden Metrik des klassischen Alterthums, welches das Reimsystem verschmäht. In dem mittelalterlichen Latein finden wir den Unterschied beider Systeme kurzweg dadurch ausgedrückt, daß man das antike mit dem Worte „*metrum*“, das deutsche mit „*rhythmus*“ bezeichnete. Gar zu gewagt aber ist der Versuch von der Benennung «rhythmus» auf das deutsche Wort „Reim“, altdeutsch krîm oder rîm, romanisch rima, rime, herzuleiten. Genau genommen kann eigentlich jedes Gedicht, das auf einer bestimmten prosodischen Messung sei es nach quantitativem oder qualitativem Principe beruht, ebensowohl ein metrisches als ein rhytmisches heißen, mag nun der Reim damit in Verbindung gebracht sein oder nicht. Gleichwohl aber darf bei uns der Reim keineswegs als bloß zufällige Zuthat, als eine entbehrliche Ausschmückung rhythmischer Verbindungen, sondern muß als in unserem Sprachorganismus begründet, mithin als nothwendiges Ergänzungsmittel und wesentlicher Bestandtheil deutscher Dichtungsform angesehen werden, und wenn wir auch nur den rein empirischen Standpunkt festhalten wollten, wornach von reimlosen Gedichten, in deutscher Zunge abgefaßt, gar wenige noch unter das Volk gedrungen sind, die allgemeinen Anklang gefunden hätten, außer etwa größere dramatische oder auch epische Werke, welche sich durch sonstige Vorzüge em-

pfehlen, so daß sie einem gebildeten Publikum auch so genehm erscheinen können; die Kinder der Lyrik hingegen, die Lieder, dürften als unmittelbare Ausflüsse der seelischen Empfindung, als Zeugen unseres innersten Gemüthslebens nur dann als deutsch und echt volksthümlich erfunden werden, wenn ihres Kleides Saum die farbenreiche, so recht in die Sinne fallende Zier des Reimes wohlgefällig umschließt.

§. 24. Zu demselben Ergebniß, zu der Ueberzeugung von der Nothwendigkeit des Reimes, werden wir wohl auch auf genetisch-historischem Wege gelangen, durch eine nähere Prüfung und Feststellung der verschiedenen Ansichten über die Enstehung und Abkunft des Reimes und zwar des Endreimes.[1] Wir können sie insgesammt füglich in zwei Gruppen sondern.

1) Fassen wir die Behauptung derer ins Auge, welche den Reim als eine Erfindung behandeln und ihn von irgend einem Volke aus, etwa den Arabern oder Provençalen, bei uns eingeführt glauben, so sprechen dagegen gewichtige Umstände mit unumstößlicher Beweiskraft. Einmal ist das Vorkommen des Reimes allenthalben bei einigermaßen gebildeten Völkern des Orients sowohl als des Occidents wahrzunehmen. Lassen wir die Morgenländer bei Seite — die Inder haben die reimende wie die metrische Kunst geübt — so treffen wir den Reim, wenn auch nicht systematisch verwendet, so doch vereinzelt, häufig schon bei den alten Griechen an.[2] Deßgleichen

---

[1] Man findet sie an verschiedenen Orten ausgesprochen. Wir erwähnen hier namentlich: Clem. Friedr. Meyer, hist. Studien, S. 4 ff. — W. Grimm, zur Geschichte des Reims XX. — W. Wackernagel, Geschichte der deutschen Nat. Lit. §. 30. — Ferd. Wolf a. a. O. S. 161 ff.

[2] Unter den zahlreichen Beispielen hier nur wenige. Homer, Ilias I, 413 sq., wo einige auf e ausklingenden Daktylen sogar einen Binnenreim erzeugen:

Τὸν δ'ἠμείβετ' ἔπειτα Θέτις κατὰ δάκρυ χέουσα.
ὤμοι τέκνον ἐμόν, τί νύ σ'ἔτρεφον, αἰνὰ τεκοῦσα; —

II, 527 sq. Λοκρῶν; Μείων — Αἴας: Αἴας. — VII, 87 sq. ἀδινάων: ἐρχομενάων. — VIII, 18 sq. πάντες: κρεμάσαντες. Odyss. V, 113 sq. ὀλέσθαι: ἱκέσθαι. — Sophokles, Ajax 62 sqq. mit Kreuzstellung; βοῶν: κομίζεται: ἔχων: αἰκίζεται. — Aristophanes, Wolken 710 sqq. mit merkwürdiger Anaphora und Binnenreimen:

καὶ τὰς πλευρὰς δαρδάπτουσιν
καὶ τὴν ψυχὴν ἐκπίνουσιν
καὶ τοὺς ὄρχεις ἐξέλκουσιν
καὶ τὸν πρωκτὸν διορύττουσιν
καὶ μ' ἀπολοῦσιν.

bieten die lateinischen Dichter aus der besten Zeit der römischen Literatur eine Menge vereinzelt stehender Reime.[1] Für das spätere Latein der mittelalterlichen Mönchs- und Volkspoesie bedarf es kaum eines historischen Nachweises; denn da war ja bekanntlich das Reimen so sehr an der Tagesordnung, daß es für die Blüthe der Dichtkunst galt.[2] Bei den Provençalen findet man ganze Gedichte

---

[1] z. B. Virgil, Aen. IV, 189 sq. replebat: canebat. V. 256 sq. volabat: secabat. III, 656 sq. moventem: petentem. V, 385 sq. fremebant: jubebant. VI, 844 sq. potentem: serentem. — Ovid besonders ist reich an solchen Reimformen, z. B. Metam. I, 67 sq. carentem: habentem. II, 22 sq. ferebat: sedebat. III, 717 sq. loquentem: fatentem. V, 85 sq. cretum: Lycetum. 115 sq. dixit: fixit. VI, 198 sqq. natorum: meorum: duorum. Dieser Dichter verschmäht selbst die rührenden Reime nicht, die aus ganz gleichlautenden Wörtern gebildet sind, wie IV, 556 sq. undas am Ende, manus in der Mitte der Verse wiederholt; V. 560 sq. illo. V. 575 sq. alvum. I, 361 sq. haberet (an den letzten Stellen sind die Verse beinahe ganz gleichlautend) etc.

[2] Vrgl. J. Grimm, altdeutsche Wälder I, 126. — Eine frühzeitige Probe dieser latein. Reimkunst theilt uns der Grammatiker Tib. Cl. Donatus, der etwa ums Jahr 400 n. Chr. lebte, in seiner »vita Virgilii« mit, obwohl die Erzählung an sich wohl nur eine artige Anekdote ist, so daß wir die Paar gereimten Verse, die er dem Virgil zuschreibt, eher als ein Produkt seiner Zeit ansehen möchten. Als nämlich Augustus einst auf einen gewissen Tag festliche Spiele für das Volk veranstaltet hatte und auf das in der Nacht ausgebrochene Regenwetter, das jene zu vereiteln drohte, ein herrlicher Morgen anbrach, da soll Virgil über dem Eingang des Schauplatzes das anonyme Distichon angebracht haben:

Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane:
Divisum imperium cum Jove Caesar habet.

Weil nun aber auf die Aufforderung des Kaisers hin, der über dieses schmeichelhafte Compliment sehr erfreut gewesen, ein gewisser Dichterling Namens Bathyllus sich als Verfasser meldete, so habe Virgil den unvollendeten Beisatz darunter geschrieben:

Hos ego versiculos feci, tulit alter honores.
Sic vos non vobis . . . (Diese Zeile 4mal.)

Der Pseudoverfasser hätte jedoch diese Hemistiche nicht ergänzen können, und so hätte es endlich Virgil in folgender Art gethan:

Sic vos non vobis nidificatis *aves*.
Sic vos non vobis vellera fertis *oves*,
Sic vos non vobis mellificatis *apes*,
Sic vos non vobis fertis aratra *boves*.

Die lateinischen Reimwerke späterer Zeit siehe §. 85 ff.

in Reimen abgefaßt; da aber die ältesten Bruchstücke dem Ende des X. Jahrh. angehören, wo bereits auch in Deutschland die reimende Poesie herrschend geworden war, so kann die letztere nicht auf den Einfluß jener zurückgeführt werden. Aehnlich verhält es sich mit der beinahe gleichzeitig mit der deutschen aufgetauchten altfranzösischen Reimpoesie. Bei dem Volke der Kelten endlich reichen ihre in schönen und kunstvollen Reimen abgefaßten poetischen Denkmäler wahrscheinlich in eine Zeit zurück, da sich das Abendland unmöglich schon dem literarischen Einflusse der Araber geöffnet hatte, daß sie hätten von diesen, wie behauptet worden, die Reime entlehnt.

§. 25. Nehmen wir nun auch das Aufkommen des Reimes unter den germanischen Völkern selbst hinzu, so ist er von jeher in verschiedener Gestalt unter ihnen üblich gewesen. Als Endreim zumal zeigt er sich schon frühzeitig sowohl neben als nach der alliterirenden Form: im Angelsächsischen vom VI. Jahrhundert, in der alten Edda des skandinavischen Stammes im VIII. Jahrh., endlich im Hochdeutschen vereinzelt schon lange vor Otfried, der, so weit man weiß, als der erste im IX. Jahrhundert durchgängig reimte. Wenn nun auch der Eroberungszug und die vollständige Niederlassung der Araber auf der pyrenäischen Halbinsel ungefähr in die gleiche Zeit fällt und wenn sie, wie es wirklich der Fall ist, in ihren Dichtungen den Reim aus Asien nach Europa mitgebracht haben, so folgt daraus keineswegs, daß er erst von ihnen aus nach den germanischen Gauen verpflanzt worden wäre. Wo läge dann das Mittelglied, wenn derartige Erscheinungen im Gebiete des Geistes sonst nur nach dem Gesetze allmähliger Entwicklung erfolgen? Eine so urplötzliche wie durch einen Zauberschlag hervorgerufene Wirkung kann der ungestüme Wogendrang dieses die hesperischen Gestade überfluthenden Volkes kaum gehabt haben, so daß alsbald durch seinen geistigen Wellenschlag die reimende Poesie der urkräftigen Germanen in Fluß gebracht und nach einer andern völlig fremden Richtung gedrängt worden wäre: vielmehr weist ihre regelmäßige Strömung auf einen heimischen Quell, ihr sanfter Verlauf auf ein von der Natur gegrabenes Bette im ureigenen Lande hin.

§. 26. 2) Darum hat die Ansicht derer am meisten Grund, die den Reim als ein ursprünglich jeder Sprache innewohnendes Moment metrischer Bindung und poetischer Ausschmückung betrachten, das je nach den kulturhistorischen Bedingungen eines Völker-

lebens, namentlich sobald einmal die Lautverhältnisse einer Sprache auf einen gewissen Grad der Entwicklung gediehen sind, hier mehr dort minder stark mit innerer Nothwendigkeit hervorbricht und dann entweder sorgfältig gepflegt oder durch andere Einflüsse gewaltsam zusammengedrängt wird. Es liegt in der Natur der Sache, daß er da, wo ein Stärkerer über ihn kommt — und das ist der Maßstab der Quantität, zu einer untergeordneten Rolle verurtheilt bleibt, während er sonst immer bei rein rhythmischer Bewegung der Verszeilen als treuer Begleiter erscheint und zuletzt zum tonangebenden Gebieter über sie wird. Daraus folgt weiter, daß man den Reim unter allen Umständen als das wesentlichste Merkmal volksthümlicher Dichtung ansehen kann, eben weil der schlichte einfache Sinn des Volkes jener kunstmäßigen Abwägung der Rhythmen nach rein prosodischen oder quantitätischen Verhältnissen ursprünglich fremd ist und überall nur zunächst das freibewegliche, elastisch dehn- und drehbare Element des Rhythmus erfaßt und dabei wie von selbst auf den Reim als auf ein seine rhythmischen Schritte gängelndes Band verfällt. Die Volkspoesie beinahe aller Nationen liefert Beweise hiefür. Gehen wir z. B. nur auf die älteste, einfachste und darum volksmäßige Gestalt der römischen Poesie zurück, so treffen wir da die sogen. versus Saturnini und Fescennini, die noch ganz eines eigentlichen Metrums entbehrten, dafür aber ein freies rhythmisches Maß und ohne Zweifel auch den Reim, wenigstens in der Form der Alliteration hatten.[1] Erst später in dem goldenen Zeitalter der Latinität wurde mit den griechischen Versmaßen ein anderes prosodisches System, das quantitirende, bei den römischen Dichtern eingeführt. Aber in der nachklassischen Periode taucht mit dem allmähligen Zerfall desselben schon wieder der Reim mehr empor und gerade in den für das Volk bestimmten Liedern und Gesängen am merklichsten, bis endlich im Mittelalter die Kraft des alten Gesetzes der Quantität unter dem Einfluß der Volksgesänge der neu entstandenen Nationen völlig gebrochen ward, weßhalb denn auch die mittelalterlich lateinische Mönchs- und Kirchenpoesie oft keine andere als accentuirte oder gereimte Gedichte zu erzeugen wußte. Unter solchen Umständen wäre es auch denkbar, daß der Reim in der römischen Volkspoesie sich ununterbrochen fortgepflanzt hätte, und daß er durch das Medium jener lateinischen Kirchen-

---

[1] Vrgl. Ferd. Wolf a. a. O. S. 159. — R. Westphal, über die älteste Form der röm. Poesie. Tübingen 1852.

und Klosterdichtung in die Poesie der modernen Völker, welche die antike griechisch-römische Bildung und Literatur in ihren Schos aufgenommen haben, allmählig übergegangen wäre. Allein wenn der Reim als naturwüchsiges Produkt des in der Poesie waltenden Volksgeistes angesehen wird und nachweisbar schon frühzeitig unter Romanen, Kelten und Germanen, sei es anfänglich auch nur sporadisch, vorhanden war, so dünkt es mich wahrscheinlicher und natürlicher, ihn aus den Vulgärsprachen und der Volkspoesie dieser großen Völkerstämme hervorgehen zu lassen. Eine Wechselbeziehung zwischen der lateinischen Reimpoesie der kirchlichen Literatur einerseits und der weltlichen Volksdichtung deutscher Zunge andererseits hat jedenfalls stattgefunden, doch wohl eher in der Weise, daß die erstere ihre Formen aus der letztern borgte als umgekehrt, und zwar aus dem ja nicht zu übersehenden Grunde, daß geistliche d. i. christlich religiöse Gedichte in volksthümliche Formen gekleidet bei einem frisch zum Christenthum bekehrten Volke, das gewiß im Uebrigen zäh am Alten hieng, eher auf Verbreitung und Anklang rechnen konnten, sobald es galt, demselben in der neuen Gotteslehre einen geistigen Stoff zur Nahrung zu bieten, als wenn man einen seiner eigenthümlichen, angebornen und fortererbten Sprachweise und Dichtungsform schnurstracks zuwiderlaufenden Weg eingeschlagen hätte. — Von diesem Standpunkt autochthonischer Entstehung und organischer Fortbildung des Reimes ausgehend, sucht auch W. Grimm die Behauptung Wackernagels, Otfried habe den Reim aus den lateinischen Gedichten seiner Zeit in seine deutsche Evangelienharmonie übertragen, zu entkräften und zu widerlegen. „Ich kann nicht glauben — sagt er — daß die Alliteration plötzlich verschwunden und ebenso plötzlich der Reim als Gegensatz aufgekommen sei. Allmählig ist er vorgedrungen, erst in ungenauer Form als bloße Assonanz, bis er die Oberhand und durch größere Genauigkeit auch größere Macht erhielt."

§. 27. Hat nun die deutsche Nation den Reim aus dem ureigenen Kern ihrer Sprache und Dichtweise herausgebildet, und findet sich derselbe, abgesehen von dem uns ferner liegenden Orient, auch bei andern ursprünglich oder jetzt noch im Norden Europa's wohnenden Völkern, wozu außer den oben genannten namentlich auch die Slaven gehören, so dürfte die Annahme derer, welche den systematisch ausgebildeten Reim als Produkt der Nordländer ansehen, während sie der rhythmisch-metrischen Poesie die ursprüngliche Heimat und eigentliche Pflanzstätte im Süden unseres Welttheils,

bei den alten Griechen und Römern, anweisen, nicht bloß vom historischen, sondern vornehmlich auch vom ethnographischen Standpunkt aus vollkommen berechtigt sein. Der Grund zu einer solchen Erscheinung läßt sich leicht finden; denn wo könnte er anders liegen, als in der Verschiedenheit der eigenthümlichen Lebensverhältnisse jener Völker? Hier im Süden Europa's und einem Theile Kleinasiens, wo ein ätherischer Himmel über beglückten Ländern und Völkern sich wölbte, wo die vorherrschende Lebensrichtung auf die äußere Sinnenwelt geht, der geistige Sinn im Anschauen der harmonisch geordneten Maßverhältnisse der Dinge sich befriedigt, wo endlich die Sprache des Volkes im vollsten Einklang mit der Milde, Pracht, Herrlichkeit und Fülle des äußern Naturlebens zu immer höherem Wohlklang sich steigerte, zu immer größerer Feinheit und Weichheit sich hob und einen ungemeinen Reichthum von Formen entfaltete: da mußte die rhythmisch-metrische Kunst dem Schoße der Kultur entsteigen, mußte Musik, Gesang und Poesie mit göttlichem Zauber durchwirken und dauernd beherrschen. Wo aber das Leben mehr als ein von der Außenwelt abgekehrtes inneres Gemüthsleben sich gestaltete, das in der Melodie der Töne, in verschiedenen Modulationen und Schwingungen der sprachlichen Laute, in ihrer breitgedehnten nachhaltigen Aussprache seinen adäquaten Ausdruck findet, wo der kargere Boden, das rauhere Klima, der härtere Winter, der umwölktere Himmel des Lebens Mühen und Sorgen zur Unlust häuft und weniger zur Pflege schöner zarter Künste reizt: da fand das Bedürfniß einer auf die Poesie der Sprache gegründeten Verklärung des Alltagslebens an dem jeder rein rhythmischen Kunst naturgemäß innewohnenden Ergänzungsmoment des Reimes seine hinlängliche Befriedigung. Und als endlich die nordischen Völker mit aller Frische jugendlicher Kraft, mit der ganzen Tiefe und Innigkeit ihres Gemüthes sich an die trostreiche Lehre des Evangeliums anschmiegten, da sprach sich jenes natürliche Wohlbehagen am reimenden Dichten auch in ihren Kirchenliedern aus, denn ihr Text ist bis auf den heutigen Tag in Reime gebracht und die ihn begleitende Musik, die Melodie in lange Noten gesetzt. [1]

---

[1] Mit diesem §. ist zu vergleichen: Joh. Minckwitz, Lehrbuch der deutschen Verskunst. 3. Aufl. 1854. Leipz. §. 145.

Kapitel 4.

Vers, Verspaare, Strophen in verschiedenen Dichtungsarten.

§. 28. Der Begriff des Verses fällt in der germanischen Metrik mit dem einer durch den Reim gebundenen und eine gewisse Anzahl von Hebungen umfassenden Zeile zusammen. Er findet sich demnach in äußerer formeller Beziehung durch die monostichische Umgrenzung bestimmt (wie bei den alten klassischen Dichtern), seinem Wesen nach dagegen durch zwei Momente, durch Rhythmus und Reim zugleich. Um auf dieses charakteristische Wesen des deutschen Verses genauer eingehen zu können, müssen wir von der bereits erwähnten Unterscheidung zwischen Kurz- und Langzeilen ausgehen. Wäre die Kurzzeile eine solche für sich bestehende, in sich selbst ruhende Einheit von Rhythmen, welche gegen die übrigen Zeilen ihrer Art eine scharf gesonderte Stellung einnähme, so könnte sie in jener von ihr gewöhnlich angenommenen Gestalt eines Tetrameters den Begriff eines Verses vollständig decken. [1] Dies ist aber wohl nicht anzunehmen, weil nämlich noch der Reim in der ihm wesentlich zukommenden Eigenschaft eines Bindemittels für eine bald geringere, bald größere Anzahl rhythmischer Glieder als entscheidendes Moment in die Wagschale fällt und zwischen zwei neben einander stehenden Kurzzeilen einen um so innigeren Bund stiftet, als die Distanz zwischen beiden nur eine Mittelruhe oder Cäsurlänge beträgt; es kann deßhalb der einzelnen Kurzzeile nur die Geltung eines Hemistiches (Halbverses) zukommen, und erst die Langzeile darf, vollständig oder nahezu auf den Umfang zweier Kurzzeilen gebracht, als eigener und förmlicher Vers angesehen werden. Halten wir diesen Begriff der Langzeile als eines vollständigen Verses fest, so stellen sich uns zwei Hauptformen von gereimten Versen oder Langzeilen dar, die wir nach einer aus dem Latein der mittelalterlichen Dichtung entlehnten Terminologie als »versus leonini« und als »versus caudati« bezeichnen und unterscheiden, im Deutschen aber jene Mittelreime, diese Schlußreime heißen können. Die leoninischen [2] oder Mittelreime sind identisch mit einer in sich selbst d. h. in Schluß und Mitte

---

[1] Vgl. §. 18. u. §. 41.

[2] Näheres hierüber steht in §. 87.

gereimten Langzeile, deren Auflösung in die beiden durch die Cäsur getrennten, aber durch den gleichen Reim verknüpften Hälften oder Halbverse oder Kurzzeilen die Bildung *einfacher kurzer Reimpaare* bewirkt. Die *Schlußreime* dagegen sind Langzeilen solcher Art, die nicht, wie die vorigen, innerhalb ihres eigenen Umfangs sich reimen, sondern mittelst des an ihrem Ende (cauda) angebrachten Reimes zu zweien oder mehreren auf einander bezogen oder in Verbindung gebracht sind: hier führt umgekehrt die Aneinanderreihung zweier gereimter Verse oder Langzeilen zu *verlängerten Reimpaaren*. Auf der Vereinigung mehrerer solcher Vers- oder Reimpaare, verkürzter sowohl als verlängerter, sowie auf der mehr oder minder künstlichen Verschmelzung und Verschränkung beider Reimgattungen, wozu sich noch häufig die sogen. *Kehrreime* oder *Rundverse* (Refrains), ja sogar vereinzelte Verszeilen (*Waisen*) gesellen, beruht in der deutschen Metrik die *Strophenbildung*.

§. 29. Bei der deutschen Strophenbildung ist besonders und zunächst darauf zu achten, in *welcher Ordnung die verschiedenen Reimpaare aufeinander folgen oder ineinander greifen*.

1) So lange noch die *Unmittelbarkeit der Reime* (rimes plates), die als eins der bezeichnendsten Merkmale einfacher volksthümlicher Dichtung gilt, in der Weise festgehalten wird, daß sich verschiedene — seien es auch nur zwei — Vers- oder Reimpaare in ununterbrochener Folge an einander schließen, wie a a b b u. s. w., so heißen wir es *Berührung*, z. B.

a) *Mit kurzen Reimpaaren:*

Als Kaiser Rothbart lobesam
Zum heil'gen Land gezogen kam, } a a
Da mußt' er mit dem frommen Heer
Durch ein Gebirge wüst und leer. } b b
u. s. w.

(Ludwig Uhland.)

b) *Mit langen Reimpaaren:*

Wer zum Hohenstaufen reiset, und nun auf der Höhe steht,
Wo der Geist der alten Kaiser noch in Morgenlüften weht:
Dunkle Wälder, Bergesketten, Städte, Thäler, Burg und Au
Sieht er prachtvoll ausgegossen unterm weiten Himmelblau.

(A. Knapp.)

2) Es kann aber auch ein Reimpaar von einem andern in die Mitte genommen werden in der Form der Umschließung a b b a, z. B.

Der Blinde schleicht am Wanderstabe,
Weiß nicht, daß schon die Sonn' im Meer,
Er trägt an seiner Last so schwer,
Die Last ist seine einz'ge Habe.

(v. Arnim.)

3) Eine letzte Reihenfolge ergibt sich aus der Kreuzung (rimes croisées) mit der Formel a b a b, die in unzähligen Liedern und Gedichten wiederkehrt, z. B. in Schiller's „Das Mädchen aus der Fremde":

In einem Thal bei armen Hirten
Erschien mit jedem jungen Jahr,
Sobald die ersten Lerchen schwirrten,
Ein Mädchen schön und wunderbar.
u. s. w.

Durch die Erweiterung dieser einfachsten Formen und besonders durch ein gleichzeitiges Ineinandergreifen und absichtliches, aber keineswegs regelloses Vermengen derselben, durch Einschaltung reimloser Zeilen u. s. w. kann man in der Bildung der Strophen die größte Mannigfaltigkeit erlangen und zu den verwickeltsten Verbindungen aufsteigen.

§. 30. In dieser Beziehung müssen wir hier noch wenigstens im Allgemeinen den Unterschied hervorheben, welcher unter den einzelnen Gattungen der Poesie herrscht und die Grundformen der Strophenbildung bedingt.

Die einfach erzählende Volksdichtung beschränkt sich in der Regel auf die einfachen Verspaare, welche man, weil sie besonders in der mittelalterlich epischen Poesie der Höfe herrschend gewesen und von den höfischen Dichtern mit einer gewissen Kunst ausgebildet worden waren, auch höfische Reimpaare nennt; oder sie begnügt sich, wenn sie auch weiter geht, meist mit der einfachen, nicht verschränkten Verdopplung eines Verspaares. Anders verhält es sich nun mit der lyrischen Poesie; sie heischt schon eine kunstreichere, ausgebildetere Form und ist darum vorzugsweise strophisch d. i. recht eigentlich für den Gesang eingerichtet, sofern nämlich die Strophe als ein aus mehreren, verschieden geordneten Versen und Verspaaren bestehendes, aber gleichmäßig wiederkehrendes Ganze einer bestimmten Melodie sich anbequemt. Zwar kommt im weitern Sinne auch dem Volksepos gemäß seiner ursprünglichen Bestimmung für Gesang und Spiel eine strophische Ein-

richtung zu; sie überschreitet aber eben vermöge ihrer volksthümlichen Einfachheit nicht leicht das Maß der *Zweitheiligkeit*, wie denn auch wirklich die in dieser Hinsicht mustergiltige *Nibelungenstrophe* aus der Verbindung von zwei verlängerten, nach der Form der Berührung unmittelbar anschließenden Reimpaaren hervorgegangen ist.[1] Das charakteristische Wesen der *lyrischen Strophe* dagegen, wie es sich im Mittelalter unter der künstlerischen Hand der Minne- und Meistersänger aus der älteren Form des Volksgesanges herausgebildet hat, ist die *Dreitheiligkeit*. Die Strophe besteht in diesem Falle aus drei Theilen oder Gliedern, von welchen zwei sich völlig gleichen, während das dritte Glied mehr oder minder von jenen beiden abweicht. Die zwei gleichen Theile nennt man die *Stollen*, zusammen auch *Aufgesang*, das dritte gegensätzliche Glied *Abgesang*. Rücksichtlich ihrer gegenseitigen Stellung ist es das Gewöhnlichste, daß der Aufgesang dem Abgesang vorausgeht; letzterer kann aber auch, obwohl selten, in die Mitte der Stollen treten; nur in ganz seltenen Fällen wechseln sie die Stelle so, daß der Abgesang an die Spitze der Strophe sich stellt. Eine klare Anschauung von dieser dreitheiligen Strophenbildung, wenigstens in ihrer regelmäßigen Form, können wir uns am besten aus einer Vergleichung unserer Kirchenlieder mit den ihnen zu Grunde gelegten Choralmelodien verschaffen, wenn wir beachten, daß bei vielen, jedenfalls bei den aus größern Strophen bestehenden Gesängen, je zweimal zu Anfang jeder einzelnen Strophe die gleiche Melodie als für beide Stollen passend regelmäßig wiederkehrt, worauf jedesmal ein davon abweichender Abgesang die Strophe schließt. Ebenso liegt dieses trilogische Prinzip deutscher Strophenbildung den meisten Balladen und Romanzen von Schiller, Göthe, Bürger, Uhland u. s. w. zu Grunde, z. B. in: „Der Taucher", „Die Kraniche des Ibicus", „Der Todtenkranz", „Der Sänger", „Leonore". Aus letzterem stehe zur Veranschaulichung die erste Strophe hier:

Lenore fuhr ums Morgenroth Empor aus schweren Träumen:	1ster	Stollen oder der Aufgesang.
„Bist untreu, Wilhelm, oder todt? Wie lange willst du säumen?	2ter	
Er war mit König Friedrichs Macht Gezogen in die Prager Schlacht, Und hatte nicht geschrieben, Ob er gesund geblieben.		Abgesang.

[1] Vgl. §. 143 u. 146.

Denken wir endlich, worauf zuerst Grimm aufmerksam machte, an die Chorgesänge der griechischen Tragödien, nach deren rhythmischem Baue getanzt oder geschritten wurde, so finden wir auch hier die entsprechenden Theile der deutschen Trilogie: „Strophe und Antistrophe, von beiden Chören in gleichen, aber entgegengesetzten Bewegungen gegeneinander ausgeführt, entsprachen unserem Aufgesange, man könnte sie den Auftanz nennen, — der Epodos, der Abtanz, unserem Abgesang“. [1]

§. 31. Dem Keim und der Anlage nach wurzelt jenes Prinzip der dreitheiligen Strophenbildung deutscher Lieder in dem volksthümlichen Boden uralter Sangesweisen, in den Chor- und Rundgesängen, welche bei festlichen Anlässen oder in lustigen Cirkeln bei Spiel, Tanz, Trinkgelagen u. s. w., wie jetzt noch häufig geschieht, in der Weise aufgeführt wurden, daß je zuerst ein einzelner oder einige Wenige etwas vorsangen, worauf jedesmal die übrigen Gesellschafter in Masse entweder mit Wiederholung der letzten vorgesungenen Verse oder mit einem besonderen, regelmäßig wiederkehrenden Schlußverse bekräftigend einfielen; seine eigentliche Befruchtung aber erhielt es erst durch die an diese volksmäßige Sitte anknüpfende Einrichtung des ersten christlichen Kirchengesangs, wornach ursprünglich der ganzen versammelten Gemeinde (laïcorum popularitas) und später dem stellvertretenden Chore derselben (schola cantorum) durch Absingung der Jubilation des „Halleluja“, „Kyrie eleuson“, „Amen“ 2c. ein thätiger Antheil an den in der römischen Kirche eingeführten lateinischen Meßgesängen, die man Sequenzen oder Prosen nannte, gestattet war; wenn nämlich der vorsingende Geistliche (es konnten auch mehrere sein) einen oder etliche Verse des lateinischen Meßgedichtes vorgetragen hatte, so tönte auf die Intonation desselben hin jener Jubelruf des „Halleluja“ u. s. w. von Seiten der versammelten Gemeinde dazwischen hinein. Bald mochte auch, namentlich bei der Uebertragung solcher Sequenzen in die deutsche Sprache, an die Stelle der Jubilation ein förmlicher Refrain, ein Schalt- oder Kehrreim, endlich sogar jedesmal eine besondere, meist kürzere Vers-

---

[1] Phil. Wackernagel, das deutsche Kirchenlied, S. XXIII. — Es ist gerade — ich kann mir diese Bemerkung nicht versagen — als ob die heilige Trias, welche in den religiösen Vorstellungen der Völker eine so große, bedeutungs- und geheimnißvolle Rolle spielt, auch in den kunstvollen Formen menschlicher Poesien zur sinnlichen Darstellung und damit zur allgemeineren Offenbarung im räthselhaften Menschenleben durchdringen wollte.

zeile, cauda genannt, getreten sein. Und damit waren die ersten entscheidenden Schritte zu jener Dreitheiligkeit gethan. Schon eine einzige leoninisch gereimte Langzeile oder, wenn man sie zerlegte, ein einfaches kurzes Reimpaar bildete in Verbindung mit einer unmittelbar angehängten Kehr- oder Schaltzeile eine dreitheilige oder genauer dreizeilige Halbstrophe. Auf ähnliche Weise entstand eine solche dreitheilige Halbstrophe aus der Zusammenstellung zweier bloß am Schluß gereimter Langzeilen (v. caudati), sobald sich ihnen ebenfalls ein Schaltvers anschloß. Und nun gieng in beiden Fällen als natürliche Folge der Zusammenstellung je zwei solcher gleichgeformten Halbstrophen, welche man wegen der Dreizahl der Zeilen und wegen der Unmittelbarkeit der Reime versus tripertiti caudati, französisch rimes couées nannte, eine ganze sechszeilige Strophe hervor, also reimend a a b c c b, z. B.

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Städt' und Felder,
Es schläft die ganze Welt.
Ihr aber, meine Sinnen,
Auf, auf! ihr sollt beginnen
Was eurem Schöpfer wohlgefällt.

(Gerhard.)

§. 32. Auf diese Einrichtung führt Ferd. Wolf [1] die primitive Gestalt der französischen und englischen Lais, wie nicht minder die der deutschen Leiche zurück, obwohl letztere in der Folge durch die Vermengung verschiedener Strophensysteme in einem und demselben Lied oder Gedicht ein ganz anderes Gepräge und Aussehen erhielten. [2] Für unsern Zweck genügt es vorläufig anzudeuten:

1) daß derartige sechszeilige Strophen als eine echt volksthümliche Liederform hauptsächlich nur in unserer Volkspoesie heimisch waren und da, wie noch heutzutage, mit besonderer Vorliebe gesungen wurden, was jenes alte Volkslied: „Insbruck, ich muß dich lassen", sowie das berühmte auf den Prinzen Eugen gedichtete Soldatenlied aus dem Anfang des vorigen Jahrh. zur Genüge beweisen. Die erste Strophe des letzteren, das seinen Ursprung aus dem Volke auch durch seine unvollkommenen, assonirenden Reime verräth, mag hier Platz finden, um uns die Sache recht zu veranschaulichen.

---

[1] In seinem schon öfter citirten Werke: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.

[2] Vgl. §. 80 ff. u. §. 182 ff.

Prinz Eugenius der edle Ritter
Wollt dem Kaiser wiederum kriegen
Stadt und Festung Belgarad.
Er ließ schlagen einen Brucken,
Daß man kunnt hinüberrucken
Mit der Armee wohl für die Stadt. [1]

Ferner:

2) daß dagegen unsere klassischen Dichter seit dem Vorgange der mittelalterlichen Minne- und Meistersänger mit Umgehung oder Ueberschreitung dieser einfachen Urform der Liederstophen mehr nur gewisse Abarten derselben und zwar gerade diejenigen, welche zu der oben beschriebenen Trilogie führten, am meisten kultivirten, um darauf den künstlichen Bau größerer Strophen zu setzen. Dabei konnten sie zwei Wege einschlagen. Fürs Erste durfte man nur die beiden nach Reim und Versmaß gleichgeformten Schaltverse zweier vereinigter Halbstrophen als ein besonderes Paar ausscheiden und zusammengejocht an den Schluß der ganzen Strophe stellen, so daß dann die drei Reimpaare sich unmittelbar berührten und zwei Stollen mit einem Abgesang bildeten nach der Formel a a b b c c; oder auch so, daß die Reime in den Stollen sich kreuzten nach der Formel a b a b c c, wie z. B. der Pegnitzschäfer Birken singt:

Phöbus hat mein Haupt gekrönet
Mit dem ewig grünen Laub.
Ob das Glück mich quält und höhnet,
Dennoch tragen von dem Staub
Wolkenan mich Lobgerüchte
Mir ersungen durch Gedichte.

Auf der andern Seite konnte man jede einzelne Halbstrophe von drei längeren Verszeilen, wenn diese in der Mitte einen Einschnitt hatten, durch deren Theilung zu einer selbstständigen ganzen Strophe von drei kurzen Reimpaaren erheben, für welche Verfahrungsweise jener Leich vom h. Petrus L. B. 1, 103 u. Scholl 1, 63 ein lehrreiches Beispiel liefert, dessen sechszeilige Strophen offenbar aus je drei leoninischen Verszeilen entstanden und nun drei einfache, unmittelbar sich berührende Reimpaare a a b b c c bildeten:

---

[1] Die Strophen in Schiller's Ballade: „Der Ring des Polykrates" haben eine ähnliche Reimordnung.

Unser trohtîn hât far*salt*
sancte Pêtre gi*uualt*,
daz er mac giner*jan*
ze imo dingênten *man*.
kyrie eleyson, } Refrain.
Christe eleyson. [1]

Beide in dieser Richtung eingeschlagenen Wege führten auf ein weites Feld, wo man Spielraum genug hatte, um durch Erweiterung oder Vermehrung der Verszeilen, durch deren verschiedenartige Anordnung und Reimstellung eine unendliche Mannigfaltigkeit dreitheilig gebauter Strophen zu erzeugen.

§. 33. Wir haben nun an den Versen, Reimpaaren und Strophen die verschiedenartigen Elemente kennen gelernt, aus welchen von jeher in der deutschen Metrik jene poetischen Gebilde zusammengefügt werden, denen wir den Namen Gedichte geben, sobald in ihnen eine bestimmte Idee als leitender Gedanke des Ganzen durchgeführt und in einer gehobenen, symmetrisch und rhythmisch geordneten Sprache so dargestellt ist, daß jene in ihnen wie in einem Kunstwerk des dichtenden Menschengeistes gleichsam verkörpert vor uns steht. Die strophischen Gedichte — daß es auch unstrophische gibt, ist bereits von den volksthümlichen und ritterlich höfischen Epen des Mittelalters gesagt worden, nach deren Form sich später noch andere Poesien, wie z. B. das Drama, gerichtet haben — bestehen entweder bloß aus einer einzigen, gewöhnlich größeren Strophe, und dies ist vornehmlich in der Spruchpoesie der Fall; oder aus einer Reihe von Strophen, die gleichmäßig sich wiederholen, regelmäßig wiederkehren: [2] so in vielen epischen, in den meisten lyrischen und episch-lyrischen Gedichten alter und neuer Zeit. Für die Produkte der rein lyrischen Poesie steht der Ausdruck Lied allgemein fest; im Mittelalter jedoch verstand man unter »liet« eine Strophe. Aber nicht alle Lieder weisen eine solche Struktur auf, daß sie alsbald jene durch die Wiederkehr gleichartiger Strophen bedingte Regelmäßigkeit erkennen ließen; sondern es gibt in der mittelalterlich deutschen Lyrik eine Art Gedichte, die oft aus ganz ungleichartigen, dem Anschein nach höchst unregelmäßigen Strophen be-

---

[1] D. h. Unser Herr hat dem h. Petrus die Gewalt gegeben, daß er vermöchte erretten den auf ihn hoffenden Mann. Herr erbarme dich, Christe, erbarme dich.

[2] Dies ist auch die Bedeutung des griechischen Ausdruckes στροφή, στρέφειν.

stehen und wofür der bereits erwähnte Name „Leich“ üblich wurde. Da nämlich die Leiche auf einer freiern musikalischen Komposition beruhen, so gieng ihnen ihre anfängliche Regelmäßigkeit allmählig verloren, die sie noch im Ahd. hatten. [1] Was noch die von neueren Dichtern nachgeahmten ausländischen, hauptsächlich den Romanen abgeborgten Arten der lyrischen Poesie betrifft, als da sind: Sonett, Ritornell, Madrigal, Kanzone, Terzine, Sestine, Oktave, Gasel (persisch) u. s. w., so sind sie größtentheils als erkünstelte, dem deutschen Genius weniger zusagende Formen zu betrachten, von denen wir übrigens bei Gelegenheit die wichtigeren erläutern werden. [2] Andere Benennungen endlich, wie Dithyrambe, Ode, Hymne, Elegie, welche aus dem Alterthum stammen, weisen keine wesentlichen Formunterschiede auf, sondern können etwa nur wegen ihres verschiedenen Inhaltes, je nachdem er lustiger, feierlicher, erhabener, ernster oder trauriger Art ist, als besondere Gattungen der lyrischen Poesie bezeichnet werden.

§. 34. Fragen wir schließlich in Betreff der strophischen Gliederung nach den Rücksichten, durch welche sich die Dichter bestimmen lassen, ein Gedicht nach Strophen abzutheilen, so finden wir, daß es entweder die Rücksicht auf den Inhalt, oder auf die Form nur, oder auch auf Beides zugleich ist. Im ersten Fall, wenn der Inhalt dafür entscheidet und das Uebergewicht über die Form gewinnt, sind die einzelnen Strophen im Grunde nur besondere Gedankenabschnitte von bald größerem, bald kleinerem Umfange, wie z. B. in Göthe's Harzreise oder in Schillers Handschuh. Tritt aber die Form in den Vordergrund, so bilden die einzelnen Strophen bestimmte Gruppen gleichmäßig wiederkehrender Rhythmen oder Verse, welche oft mit förmlicher Unterbrechung des innerlichen logischen Zusammenhangs zu gleichen Theilen sich abgrenzen, eine Einrichtung, wie wir sie nicht selten in griechischen und lateinischen Gedichten antreffen, [3] die aber auch im Deutschen hie und da Nachahmer fand. Wenn endlich beide, Form und Inhalt, gleichmäßige Berücksichtigung finden, sich wechselseitig stützen und durchdringen, so bildet jede einzelne Strophe nicht nur für sich eine innerlich logische

---

[1] Von den Leichen handeln die §§. 80 ff. u. 182 ff.

[2] Vgl. unt. Anderm Scholl 2, 3 ff. — Kurz und gut sind die romanisch-deutschen Strophenarten auch erläutert in dem Lehrbuch der deutschen Metrik von Dr. Karl Fuchs, Stuttg. 1854. §. 33 ff.

[3] Beinahe jede Ode von Horaz legt Zeugniß davon ab.

und äußerlich-formell abgerundete Maß- und Reimeinheit, sondern ordnet sich auch im Verhältniß zum Ganzen des Gedichts betrachtet als organisches Glied in die gesammte Reihenfolge seiner übrigen, ihm gleichgeformten Glieder ein. Daß diese Art der strophischen Gliederung dem Wesen deutscher Poesie am ehesten zusagen muß, fließt meines Erachtens schon aus der Herrschaft des logischen Prinzipes, welches, da es die sonstigen metrischen Verhältnisse deutscher Dichtung beherrscht, auch da zu seinem Rechte kommen muß, wo ihre Technik zu einer gewissen künstlerischen Vollendung gestiegen ist, in dem Strophenbau der Lieder. Wirklich sehen wir auch diesen Grundsatz der gleichmäßigen Berücksichtigung von Inhalt und Form im Durchschnitt festgehalten, namentlich bei den früheren Minne- und Meistersängern in ihren Lobliedern auf die h. Maria und auf fürstliche Häupter. Wenn freilich in den aus fortlaufenden Reimpaaren bestehenden Gedichten epischer Erzählung oder in den leichartigen Liedern lyrischen Stiles häufig ein Hinübergreifen des abgebrochenen Gedankens aus dem einen Abschnitt in den andern wahrnehmbar ist, so hat diese Erscheinung nichts mit der strophischen Gliederung gemein und ist im ersteren Fall um so mehr am Platze, als dadurch der einförmige Gang des Stückes eine wohlthuende Unterbrechung erleidet, während sie im zweiten Fall in dem wechselnden Charakter dieser Liedergattung überhaupt begründet liegt.

Zweiter oder besonderer Theil.

Die fortlaufende Geschichte der germanischen Metrik.

I. Abschnitt.

Althochdeutsche Zeit.

Kapitel 1.

Die Alliterationsperiode. [1]

A. Die Urzeit.

§. 35. So alt als der Gesang ist auch die Dichtung, und sei sie nur ein einfacher Vers, ein einfaches kunstloses Lied. Die ersten Anfänge des Volksgesanges fallen aber ohne Zweifel mit dem Beginn des geschichtlichen Werkes einer Nation zusammen. Erst das gesellige, bewußte Zusammenleben vermag die schlummernden Kräfte des Einzelmenschen zu wecken, zu entfalten und auf einen allgemeinen Zweck zu richten. Singen aber und Dichten ist ein der menschlichen Natur so tief eingewurzeltes Bedürfniß, daß es sogar bei einem Volke, das noch auf der untersten Kulturstufe steht, sich regen und bethätigen muß. Hat aber einmal die Sprache eines Volkes einen solchen Grad von Ausbildung erlangt, daß sie eine geordnete Mittheilung ermöglicht, so eilt der zum Selbstbewußtsein erwachte Geist sich ihrer Formen zu bemeistern, um nicht nur die

---

[1] Hierüber hat der Verfasser in dem Programme des ev. Gymnasiums zu Bistritz in Siebenbürgen vom J. 1858 bereits als Probe eine Abhandlung veröffentlicht, welche er, weil Programme nicht allgemein zugänglich oder verbreitet sind, hier im Wesentlichen zu wiederholen sich bemüßigt sieht.

Empfindungen, die das Innerste seines Herzens bewegen, und die merkwürdigen Ereignisse, welche in seine Gegenwart und Umgebung fallen, sondern auch die glorreichen Thaten der Geschichte, die man sich erzählt, und die erklungenen Sagen der Vorzeit in das Gewand derselben einzukleiden, sie nachhaltig und bleibend an die Schrift oder den Laut zu fesseln. Noch mehr! Die also gefesselten Bilder der realen oder idealen Welt müssen auch durch die Sprache der Gedanken und Töne zu wohlgefälliger, den Schönheitssinn ansprechender und das Herz ergötzender Darstellung gelangen. Dafür ist nun von jeher jene dem Menschengeiste eingesenkte, nach den ewigen Gesetzen äußerer und innerer Harmonie frei gestaltende und rastlos schaffende Kraft der Phantasie thätig gewesen; griff sie mit ihrem zauberhaften Spiel in die bunte Welt sprachlicher Erscheinungen und musischer Künste ein, so erklang die sinnige Rede in harmonischen Rhythmen, der elastischen Stimme entquollen, vom Flusse der Gedanken getragen, melodische Klänge, und das geöffnete Reich der Töne sprach bald auch aus der zitternden Bewegung gedrehter Saiten, wie aus den bebenden Schallwellen fein geschnitzter Blas- und Streichinstrumente anmuthig und ergreifend zugleich zu einem empfänglichen Ohr und Gemüth. Schon die alten Griechen feierten in ihren homerischen Rhapsodien die freie Vermählung jener zwei urverwandten Potenzen, der rhythmischen Rede und des musikalischen Wohlklangs, und was sie Schönes auf diesem Kunstgebiete schufen, vertrauten sie der waltenden Obhut der gesangesreichen, citharkundigen Muse des Heldengedichtes an. So waren und sind es stets zwei holde Musenkinder, die Dicht- und Sangeskunst, welche wie ein trautes Paar in frischer Unmittelbarkeit und voller Jugendkraft dem fruchtbaren Boden eines jeden frei sich entfaltenden Völkerlebens entsprossen. Sehen wir sie auch später im Verlaufe ihrer Entwicklung zu mehr selbstständigen und schärfer ausgeprägten Sondergestalten erblühen, so lenken sie doch nach dem gleichen Ziele ihre Schritte ein, um unsern Geist auf ihren leichtbeflügelten Schwingen durch die Macht der Töne und Rhythmen emporzuheben und mit der Ahnung einer schönern bessern Welt seliger Harmonien zu erfüllen.

Doch wozu solche allgemeine Voraussetzungen? — Ich meine, sie sollten uns auf dem dunkeln Gang durch die literärische Urgeschichte unseres eigenen Volkes als Leitstern dienen, da wir von den allerältesten Versuchen der germanischen Völkerstämme auf dem Gebiete der Dicht- und Sangeskunst kein schriftliches Denkmal besitzen; sie sollten uns wenigstens eine

Art von Anhaltspunkt gewähren, an welchen wir uns festklammern und gegen die Zweifelsucht und den Unglauben derer vertheidigen könnten, so etwa unsern Altvordern die Fähigkeit des Singens und Dichtens und somit auch den Besitz und Gebrauch von Liedern und Gesängen völlig absprechen wollten. Wer freilich durch einseitiges Zeugniß bestochen die alten Germanen im Beginn der christlichen Aera sich nicht anders zu denken vermag als in einem Zustand der äußersten Rohheit und wildesten Barbarei, der dürfte dieselben zum Voraus jedweder Leistung auf dem Gebiete der Dicht- und Tonkunst entkleiden, wird aber darum der Wahrheit ebenso ferne stehen, als derjenige, welcher damals schon Gesang und Poesie in den Händen einer eigenen Sängerkaste blühen sieht, von Skalden und Barden träumt, von welchen doch die ersteren im tiefen Norden, die letztern bei den Kelten sangen, und so in seiner von patriotischem Eifer befangenen Vorstellung die unerläßlichen Bedingungen einer allmählig heranreifenden Kultur leichtfertig überspringt. —

§. 36. Bei jenem Mangel an poetischen, in die graue Vorzeit des Germanenthums zurückreichenden Schriftdenkmälern kommt uns denn aber doch einigermaßen noch das überlieferte Zeugniß des römischen Geschichtschreibers Cornelius Tacitus zu Hülfe, der im ersten Jahrh. unserer Zeitrechnung nicht nur die »Germania« geschrieben, sondern auch sonst noch in seinen Werken einzelne Bemerkungen über die Germanen fallen läßt. Für unsern Zweck lernen wir daraus zweierlei erkennen: einmal, daß im Allgemeinen die Germanen in den Zeiten ihrer ersten Bekanntschaft mit den welterobernden Römern nicht nur bereits eine gewisse Kultur besaßen, ein einfaches, auf sittlichen und naturrechtlichen Grundlagen ruhendes Staatswesen hatten, den Gebrauch des Geldes und des Eisens kannten, der Runenschrift kundig waren u. s. w., sondern sich auch durch innerlich vermittelte Aneignung der von Außen herantretenden neuen Bildungselemente immer mehr aus dem Rohen herausarbeiteten; daß sodann speziell wirklich Lieder verschiedener Art, auf religiöse Mythen und sagenhafte Geschichte sich gründend, durch welche sie ihre Götter [1] und Heroen verherrlichten und zugleich sich selbst zur Kampfeswuth entflammten, [2] unter ihnen mit besonderer Vorliebe gesungen wurden, daß

[1] Germ. 2: Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriae et annalium genus est, Tuisconem deum terra editum, et filium Mannum, originem gentis conditoresque.

[2] Diese Schlachtgesänge oder Kriegslieder hießen barditus von

mithin Gesang und Poesie als echt nationale Momente des germanischen Lebens und Charakters zu frühzeitiger Geltung durchgedrungen waren und von Alters her einer sorgsamen Pflege auf deutscher Erde sich erfreuten. Dem Kaiser Julian Apostata däuchte freilich der Gesang der Allemannen jenseits des Rheines noch so roh, daß er ihn dem Gekrächze wilder Vögel verglich.[1] Immerhin aber können auf Grund anderweitiger Zeugnisse und angestellter kritischer Untersuchungen der Gelehrten schon für jene alten Zeiten außer den Heldengesängen auch andere episch gehaltene Lieder, deren Inhalt in dem Kreise des täglichen Lebens sich bewegt, wie Räthsellieder, scherzhafte Schmähreden, deßgleichen Lieder aus der Thiersage, als Gegenstand altdeutschen Gesanges und als übliche Instrumentalbegleitung, dazu das Harfenspiel (mit der cithara) angenommen werden.[2] Aehnliches berichtet um's Jahr 551 unserer Zeitrechnung der gothische Schriftsteller Jornandes in seinem Werke »de rebus Geticis« von seinen Landsleuten, dem deutschen Volksstamme der Gothen, von welchen wir bekanntermaßen unsere alterältesten Sprachreste besitzen, da schon zwei Jahrhunderte früher ihr am byzantinischen Hofe hochgeachteter Bischof Ulfilas (eigentlich Vulfila, d. i. Wölfchen) die h. Schrift in ihre Landessprache übersetzt hatte.[3] Wo die Prosa schon so weit ausgebildet und eine so vollklingende Sprache war, wie bei jenen gothischen Stämmen und wahrscheinlich auch ihren Stammverwandten, den Gepiden, Herulern, Rupiern u. s. w., und wo sich das Volk selbst inmitten der Stürme der großen Völkerwanderung

---

dem altnordischen bardhi, d. i. Schild, den die Krieger beim Absingen vor den Mund hielten. Germ. 3: Fuisse apud eos et Herculem memorant primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt. Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum vocant, accendunt animos futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur. — An andern Stellen, wie Ann. I, 65. Hist. II, 22., heißt ihr Kriegsgesang: laetus cantus, trux sonor, cantus trux. — Ann. II, 88.

[1] Misopogon 2, 56.

[2] Vgl. Auson. Mosella 165 sqq. Diod. 5, 31. Ammian. Marcell. 31, 7. — Altd. Wäld. d. Brüder Grimm. — Deutsche Mythol. v. J. Grimm, 862. — Maßmann u. Mone im Anzeiger 2. 4. 7. 8. Haupt's Zeitschr. für d. Alterth. 3, 25 f.

[3] Die neueste und beste Ausgabe der ansehnlichen Ueberreste sammt Commentar, Uebersetzung, Wörterbuch und Sprachlehre ist die von H. F. Maßmann im Verlag bei Liesching in Stuttgart.

für die Aufnahme des Christenthums so empfänglich zeigte, da mußten ja doch in ihrem Munde auch Lieder und Gesänge leben, welche sie jenen Nachrichten zufolge zum Preise längst verblichener Helden anstimmten oder über den frisch gefallenen Heldenleibern klagend erschallen ließen. Ja es ragen sogar jene erst in spätern Dichtungen, wie z. B. in den Nibelungen, gefeierten Heroengestalten zum Theil noch in diese sturmbewegte, thatenreiche Drangperiode der Völkerwanderung hinein.

§. 37. Werfen wir jetzt die uns zunächst liegende Frage auf, in welcher Form diese ältesten Gedichte und Gesänge deutscher Zunge abgefaßt waren, so bleibt uns allerdings die Geschichte die direkte Antwort darauf schuldig, eben weil keines derselben von ihr überliefert worden und ebenso wenig irgend eine in dieser Richtung gemachte Andeutung bei einem der früheren Schriftsteller zu finden ist. Dessen ungeachtet dürfte man wohl kaum irren, wenn man als solche die Alliteration (Stabreim) annimmt.[1] Denn nicht nur tritt uns diese in den ersten schriftlichen Aufzeichnungen deutscher Dichtung, welche sich aus den zunächst folgenden Jahrhunderten der ahd. Zeit in unsere Gegenwart hereingerettet haben, als die herrschende entgegen, sondern sie gieng auch bei andern germanischen Volksstämmen, bei Angelsachsen und Skandinaviern, dem Endreim voraus und beherrschte auf noch längere Zeit hin ihre reiche Poesie. Ferner sprechen für diese Annahme viele aus uralter Zeit überlieferten Namen von Göttern, Helden und fürstlichen Geschlechtern, die wo sie in ihrer Zusammengehörigkeit erscheinen, unverkennbar die Alliteration als das ursprüngliche Gepräge alter deutscher Dichtungsart zur Schau tragen: so die Namen der drei Söhne des ersten Menschen, des «Mannus» welche *J*ngo, *J*sco, *J*rmino heißen;[2] deßgleichen in dem altnordischen Schöpfungsmythus die Benennungen der drei ersten Götter *W*odan, *W*ili, *W*e; dann die des ersten Menschenpaares mit vokalischem Anlaut *A*skr und *E*mbla; ferner in angelsächsischen Geschlechtsnamen wie *H*engist und *H*orsa, *S*kyld und *S*keaf, *F*inn und *F*olkwald; endlich sind wahrscheinlich auch die Helden des Nibelungenliedes aus jenen alten Zeiten überliefert, wie *G*unther, *G*ernot, *G*iselher; *H*âwart und *H*agne;

---

[1] Vgl. §. 20.

[2] Nach Tac. Germ. 2: »Manno tres filios assignant, e quorum nominibus proximi Oceano Ingaevones, medii Irminones (verbesserte Lesart statt Hermiones), ceteri Iscaevones vocentur.« Vgl. J. W. Wolf, die deutsche Götterlehre. Gött. und Leipz. 1852. S. 44.

*L*iude*g*êr und *L*iude*g*art; *S*igemunt und *S*igelint, die Eltern des im Namen ebenso anlautenden *S*îfrit. So dürften auch in andern Gedichten des Mittelalters, wo hin und wieder Spuren der alliterirenden Form dem Endreim beigemischt sind, die Träger derselben, zumal nämlich die Eigennamen, als altüberlieferte Wörter noch aus derjenigen Periode stammen, in welcher man sich des Stabreims bedient haben mußte, wenn er auch nicht mit historischer Gewißheit so weit zurück verfolgt werden kann. Bei allen alten Namen aber von dieser Art weist der gleiche oder ähnliche Anlaut augenscheinlich auf eine von Alters her fest eingewurzelte Gewohnheit hin, darin bestehend, zusammengehörige Begriffe und Glieder der Rede durch das Band der Alliteration auf einander zu beziehen.

B. Uebergang aus der heidnischen in die christliche Zeit.

§. 38. Lange Zeit lebten und pflanzten sich die Lieder der alten Deutschen nur in mündlicher Ueberlieferung und im Gesange fort; wo aber für irgendwelchen Zweck das Bedürfniß der schriftlichen Aufzeichnung sich aufdrängte, da mochte man sich der ursprünglich bloß zum Werfen und Auflesen der Loose bestimmten Runenschrift[1] bedient haben. Die eigentlich literarische Thätigkeit wurde in Deutschland erst mit der allgemeinen Einführung und Verbreitung des Christenthums geweckt. Doch that sie sich zunächst mehr nur auf dem Gebiet der geistlichen Prosa kund in zahlreichen Glossen, Interlinearversionen sowie in andern Uebersetzungen und Commentaren. Die Geistlichkeit, welche die Kunst des Schreibens übte, setzte sich von vorn herein in einen feindseligen Gegensatz zu der Volkspoesie, weil sie darin eine Stütze des alten heidnischen Glaubens erblickte; daher ist an eine Aufzeichnung der weltlichen Lieder des Volks die eine durchaus heidnische Tendenz verriethen, so wenig zu denken, daß wir sie vielmehr auf jede Weise unterdrückt und niedergehalten sehen. So gab es z. B. unter dem Namen «winileod»[2] eine Art vulgärer Gesänge, Schelmenlieder, gegen welche man wahrscheinlich wegen ihres obscön-erotischen Inhaltes um das Ende des VIII. Jahrh. gewaltig zu Felde

[1] Eigentlich Geheimschrift, weil sie anfänglich nur heiligen Zwecken diente und wohl nur den Priestern bekannt war, von rûna, rûne, *μυστήριον*, Geheimniß, heimliche Rede, daher man jetzt noch sagt: einem etwas ins Ohr raunen. Auch in Eigennamen noch erhalten, wie Gud*run*.

[2] Bedeutet Liebeslieder zufolge seiner Ableitung aus wine d. i. Freund, Geliebter, Schatz, Gatte, und leod, liet, lied.

zog. Besonders aber mußten etwa um die Mitte des IX. Jahrh. die sogenannten Teufelsgesänge, welche noch in den sächsischen Gauen auf den Grabstätten angestimmt zu werden pflegten, das Verdammungsurtheil über sich ergehen lassen. Dem gleichen Schicksal fielen die Spottgedichte anheim, weil mehr oder minder ein heidnischer Grundton sie durchklang; endlich die Zaubersprüche, welche besonders bei den Normanen jenseits der Elbe heimisch waren.

Wollten wir nun von dem muthmaßlichen Inhalt auf die äußere Gestaltung schließen und diesen Liedern der alten Germanenstämme die lyrische Form der Dichtung zuschreiben, so würden wir einen Fehlschluß thun. Es ist vielmehr nach Erwägung aller Umstände als gewiß anzunehmen, daß alle weltliche Poesie der Deutschen bis zum XII. Jahrhundert wohl nur die Form und Farbe der einfachen Erzählung trug, also epische Form, wenn auch nicht immer epischen Inhalt hatte. Zu der entschieden epischen Poesie lieferten wie von Anfang so namentlich in diesem Zeitraume und weit darüber hinaus die verschiedenen deutschen Heldensagen mit ihrem von theils mythischen, theils historischen Fäden durchwobenen Erzählungsgrunde den größten Beitrag: so die Sage von den Gothenkönigen Hermanerich und Theodorich (Dietrichsage), die burgundische und fränkische Gunther- und Siegfriedsage und ähnliche. Nicht minder reich floß, gleichsam aus den von zahlreichem Wild umlagerten Gründen germanischer Urwälder hervorsprudelnd, die uralte Quelle der Thiersage und mündete in den kräftig einherrauschenden Strom des Volksepos ein: Wolf und Fuchs tauchen unter den Titeln Isegrim und Reinhart (Reineke) als die Hauptfiguren an seinen belebten Ufern empor.

§. 39. Als später die Geistlichkeit nicht länger diesem unaufhaltsamen Wogendrang und kräftigen Wellenschlag des epischen Volksgesanges sich entgegenstemmen konnte, da suchte sie sich endlich damit mehr zu befreunden und den bestehenden Zwiespalt auszusöhnen, namentlich seitdem Karl der Große eine leider verloren gegangene Sammlung alter Sagen und Volkslieder veranstaltet hatte.[1] Und nun, nachdem man einmal dieselben niederzuschreiben begonnen hatte, konnte man bald auch nicht mehr umhin, sogar zur Darstellung christlicher Stoffe ihrer Form sich zu bedienen.

[1] Sein Geschichtschreiber Eginhart berichtet darüber nur die einfache Thatsache: »Barbara et antiquissima, carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit (sc. Carolus) memoriaeque mandavit.«

Daher kam es denn auch, daß uns von geistlicher Hand niedergeschrieben noch einige Denkmäler alter deutscher Dichtungsart aus dem VII. und VIII. Jahrhundert überliefert worden sind, bekannt unter den Namen: Zwei Zaubersprüche, von ihrem Fundort auch Merseburger Gedichte genannt, — das Hildebrandslied, Wessobrunner Gebet, Muspilli,[1] endlich ein Reisesegen.[2] Diese uns gebliebenen und bekannt gewordenen ältesten Ueberreste germanischer Poesie sind ihrer Form nach sämmtlich alliterirend und in ahd. Sprache abgefaßt. In Rücksicht der metrischen Beschaffenheit reiht sich ihnen noch ein anderes deutsches Dichtungswerk an, nämlich die unter dem Titel Heliand (Heiland) von Schmeller herausgegebene altniederdeutsche oder altsächsische Evangelienharmonie: Es trägt, obgleich etwas späteren Ursprungs, nämlich der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts angehörig, ganz die Form der Alliteration an sich, während sein Inhalt bereits auf germanisch-biblische Anschauungen gegründet ist. Demnach legt dieses Gedicht, das in seiner Diktion oft zu wunderbarer Hoheit aufsteigt und den besten Erzeugnissen

---

[1] Diese vier sind als Lesestücke aufgenommen in L. B. 1, 63 ff. und Scholl 1, 12—38.

[2] Dieser Reisesegen ist der allerneueste Fund, der in der k. k. Hofbibliothek zu Wien von Hrn. Miklosich gemacht, darauf von Hrn. Th. G. v. Karajan mit tiefem Kennerblick kritisch gesichtet und in den Sitzungsberichten der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Kl. XXV. Bd. III. H. Jahrg. 1857. Dec. S. 308 ff. zum ersten Mal dem öffentlichen Druck übergeben worden ist; und so dürfte es nicht als ungeeignet erscheinen, diese wichtige Entdeckung hier mitzutheilen. Der Text lautet in seiner redigirten Gestalt also:

*W*uotan *w*art gaboren	êr *w*olf ode diob.
Do *w*as *H*irmin	*W*uotannes *h*irti.
*W*uotan unta Hirmin,	der ga*w*erdo,
Walten *h*iutâ dero *h*unto,	dero zo*h*ono,
Daz ni *w*olf no *w*ulpa	za scedin *w*erdan nemegi,
Sô *w*ara siu geloufen *w*aldes	ode *w*eges ode heido.
Wuotan unta *H*irmin	der frumme mir sô *h*iuto,
Alsô *h*era	*h*eim gasunta.

Die nhd. wortgetreue Uebersetzung von demselben Gelehrten ist diese: „Wuotan ward geboren früher als irgend ein Wolf oder Dieb. Damals war Hirmin Wuotans Hirte. Wuotan und Hirmin, der gleichwerthe, mögen heute walten der Hunde und der Hündinnen, auf daß nicht irgend ein Wolf oder eine Wölfin (mir) zu Schaden werden könne, wenn sie irgendwohin laufen sollten in einen Theil des Waldes oder Weges oder der Haide. Wuotan und Hirmin mögen mich heute, sowie stets bisher, gesund heim schaffen."

nicht nur der deutschen Dichter, sondern des dichtenden Menschengeistes überhaupt, würdig zur Seite steht,[1] ein sprechendes Zeugniß dafür ab, daß man mit Ueberwindung des anfangs so scharfen Gegensatzes zwischen geistlicher und weltlicher Poesie die Einkleidung christlich-kirchlicher Stoffe in die vorhandene volksthümliche Dichtungsart des Stabreimes versucht und meisterhaft durchgesetzt hat.

C. Metrische Beschaffenheit der alliterirenden Gedichte.

§. 40. Um nun den epischen Vers des deutschen Volksgesanges in seiner ursprünglichen Gestalt, sowie er uns nämlich in den erwähnten alliterirenden Gedichten jener Zeit vorliegt, genauer kennen zu lernen, haben wir vorzüglich drei Punkte in's Auge zu fassen: den Rhythmus, den Strophenbau und die Reimform.

Zur Erläuterung dieser Punkte stellen wir hier als Probe einige Verszeilen aus dem Hildebrandslied V. 20 ff. voran:

èr fur*l*ét in *l*ándè *l*úttìla síttèn
*p*rút ìn *b*úrè, *b*árn únwàhsàn
*á*rbeolàosa (*ér* rèt *ó*stàr hìna) dét.[2]

§. 41. 1) Solche regelmäßig gebauten Verse geben bei näherer Betrachtung ihre rythmische Gliederung auf eine unzweifelhafte Weise zu erkennen. Sie bestehen nämlich aus zwei kurzen Zeilen mit je vier Hebungen oder höher betonten Silben, unter welchen selbst wieder zwei die sog. rhetorischen Accente, mit größerer Tonstärke vor den andern zwei hervorzutreten pflegen: jene sind mit dem Akut, dem Zeichen des Hochtones, diese mit dem Gravis, dem Zeichen des Tieftones angezeigt. Hiernach stellt sich das ursprüngliche Maß des epischen Verses in der Zahl seiner Taktschläge als der accentische Tetrameter, als ein viergliedriges Schema dar, in welchem aber nicht bloß der Stabreim, wie hier, sondern später auch der Endreim lange Zeit sich bewegt. Uebrigens

---

[1] Vgl. Vilmar, Geschichte der deutschen Nationallit. 6. Aufl. 1856. S. 36. Diesem Zeugniß stimmen auch andere Kenner bei, wie K. Simrock, G. Rapp u. s. w., denen wir treffliche Uebersetzungen ins Nhd. verdanken.

[2] Das heißt: „Er verließ im Lande elend sitzen
Die Frau im Hause, unerwachsenes Kind,
Erblos (er ritt gen Osten) das Volk."

Vgl. Lachmann, über das Hildebrandslied, S. 140. — Scholl 1, 17. Anm. 16. —

kann man auch je zwei auf einander folgende kurze Zeilen, in welchen die gleichen Anlaute oder Liedstäbe vorkommen, zu einer einzigen Langzeile von acht Hebungen zusammenfassen, wie wir es hier oben gemacht haben, in welchem Fall man sofort eine solche Langzeile durch die Cäsur in zwei besondere Stücke oder Vershälften, die dann ganz der Kurzzeile entsprechen, zerfällen muß; oder man muß sie sich wenigstens zusammengefaßt denken, falls man zugleich auch ihrem Reimverhältniß Rechnung tragen will. Während die meisten Druckschriften der Abtheilung nach Kurzzeilen folgen, wie W. Wackernagel in seinem Lesebuch, entscheiden sich unter Andern (Scholl) die Brüder Grimm für jene nach Langzeilen.[1] Es werden von ihnen hauptsächlich zwei Gründe geltend gemacht. Einmal vertrage überhaupt die ruhige Breite der epischen Form keine Zerstücklung: dies zeigen analoge Erscheinungen in der spanischen Volksdichtung, wie nicht minder der griechische und lateinische Hexameter, wo schon die Cäsuren hinreichende Ruhepunkte gewähren, zur Genüge. Sodann verlaufe und beruhige sich die jedesmal angeschlagene Alliteration immer erst mit der größeren ganzen Zeile, und daß das wahre und richtige Verhältniß der Ruhen durch eine förmliche Zerlegung gestört werde, erkenne und erfahre man am deutlichsten, wenn man zwei Langzeilen in vier kurze sich aufgelöst denke, denn alsdann entsprächen sich die letzteren in Bezug auf die Vertheilung der Liedstäbe keineswegs unter einander, vielmehr gleiche offenbar die erste der dritten und die zweite der vierten, folglich könnten nur die erste und zweite zusammen ein System darstellen. Diese und andere Gründe mögen allerdings das Gewicht der Ueberzeugung auf ihre Seite neigen, wenn je anzunehmen ist, daß durch die Unterscheidung zweier Kurzzeilen das Wesen des Verses beeinträchtigt werden sollte.

§. 42. 2) Fassen wir die drei vorangestellten Verse aus dem Hildebrandslied zu einem Ganzen zusammen, so haben wir eine Strophe, die aus sechs Kurz- oder drei Langzeilen besteht. In dieser Art hat wenigstens W. Müller[2] nicht nur das Hildebrandslied, bei welchem es ihm gelungen zu sein scheint, sondern auch die übrigen alliterirenden Gedichte strophisch zu construiren gesucht. In dem Muspilli hat er je vier

---

[1] Vgl. die beiden ältesten deutschen Gedichte aus dem VIII. Jahrhundert herausgegeben von den Brüdern Grimm, Cassel 1812. S. 37 ff. — Andreas und Elene von J. Grimm, p. LV sqq.

[2] In Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum 3, 447 ff.

Langzeilen oder acht Halbverse zu einer strophischen Einheit verbunden;[1] in dem poetischen Theil des Wessobrunner Gebets findet er drei Strophen von je drei Langzeilen heraus; endlich von den beiden Merseburger Sprüchen läßt er den ersteren (Idisî) aus Einer, den andern (Balderes volo) aus zwei Strophen mit je vier Langzeilen bestehen, was wohl auf keinen Widerspruch stoßen dürfte.[2] Im Uebrigen aber müßte doch gar zu häufig zu gewaltsamen und willkürlichen Abänderungen des allerdings nicht rein überlieferten Textes gegriffen, nicht nur einzelne Wörter, sondern auch ganze Zeilen müßten ergänzt oder versetzt werden, um eine angemessene Strophe zu gewinnen, darum können derartige Versuche, so lange sie nicht von anderweitigen Hülfsquellen unterstützt sind, mehr nur als Uebungen des kritischen Scharfsinnes, denn als wirklich überzeugende Nachweise eines regelmäßig durchgeführten Strophenbaues in allen jenen Gedichten betrachtet werden. Lachmann ließ seiner Zeit die strophische Einrichtung derselben und damit ihre Bestimmung für den Gesang noch unentschieden.[3] Die alliterirenden Verse des Heliand heißen allerdings metrica carmina denen cantilena und modulatio zugeschrieben wird; es scheint jedoch der Begriff des Gesanges, der hiemit deutlich ausgesprochen ist, weiter gefaßt und auf das Recitiren ausgedehnt werden zu müssen. Nach der Ansicht Müller's erklärt sich der Mangel einer bestimmten strophischen Form bei diesem altsächsischen Gedichte aus seinem spätern Ursprunge. Endlich zieht W. Wackernagel die strophische Beschaffenheit dieser sämmtlichen Gedichte gar zu entschieden in Abrede, wenn er sagt: „Die Deutschen, die der obern wie der untern Lande, handhabten die Alliteration mit einer Einfachheit, die der Kunst des Nordens schon frühzeitig nicht mehr genügt hat. Ohne strophische Gliederung, woraus auf einen noch sehr kunstlosen Gesang zu schließen ist, reiht sich Vers an Vers".[4]

---

[1] Hr. Julius Feifalik, welcher nach den Sitzungsberichten der philos.-histor. Kl. der kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien, XXVI. Bd. II. H. Febr. S. 351 ff. einen höchst lehrreichen Vortrag über das Gedicht vom jüngsten Gericht (Muspilli) gehalten, nimmt gleichfalls (S. 359) an, daß das Lied wohl ursprünglich in Strophen zerfiel, getraut sich aber nicht, den Umfang derselben bestimmen zu wollen.

[2] So angenommen von Scholl 1, 13 f. —

[3] Vgl. „Ueber Singen und Sagen" in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1833, histor.-philol. Kl. S. 107 f. —

[4] Geschichte der deutschen Literatur, S. 45.

§. 43. 3) Als die älteste Reimform deutscher Gedichte haben wir die Alliteration angenommen. Sie tritt uns im Norden und im Süden des germanischen Sprach- und Völkergebietes aus allen alten Dichtungen entgegen: dort bei den Skandinaviern und Angelsachsen, hier bei den ober- und niederdeutschen Volksstämmen. Wir haben es jedoch nur mit den beiden letztern und unter diesen vorherrschend mit den Oberdeutschen zu thun. — Die Alliteration oder der Stabreim, dessen Wesen auf der Gleichheit der Anlaute beruht, knüpft sich immer an höher betonte Wörter oder Silben, an die Hebungen an. Dadurch nämlich, daß man mehrere derselben in einer Langzeile oder in zwei zusammengehörigen Kurzzeilen mit dem gleichen Laut oder Buchstaben beginnen läßt, gewinnt man das Band, welches die zwei Vershälften oder Kurzzeilen zur Einheit, zu einem Verse verknüpft. Nur muß man nicht wähnen, als ob jene gleichartigen Anlaute oder Liedstäbe stets mit der ersten Silbe eines Wortes zusammenfallen müßten und nicht auch in der Mitte stehen könnten.

§. 44. Je nach der Zahl und Vertheilung der Alliteranten oder Liedstäbe in einem Verse treten mehrere Fälle der Verknüpfung ein, die wir zu unterscheiden haben.

a. Für den regelmäßigsten und häufigsten Fall kann man die Dreizahl der Alliteranten ansehen, so daß in der ersten Hälfte einer Langzeile zwei reimende Anfangsbuchstaben vorkommen, in der andern Hälfte hingegen nur ein einziger. Dies trifft in den §. 40 beigebrachten Versen aus dem Hildebrandslied vollkommen zu, da in der ersten dortigen Langzeile die Liquida l, in der zweiten der Lippenlaut p oder b, in der dritten die Vokale a, e, o je dreimal die höchstbetonten Silben beginnen, zweimal nämlich in den ersten und einmal in den zweiten Vershälften. — Auffallend ist, daß auch die Vokale einer solchen Bindefähigkeit theilhaftig sind, und zwar um so auffallender, als nicht blos die gleichartigen, wie z. B. a: a, i: i, sondern alle ohne Unterschied, ob einfach oder zusammengesetzt, in der gleichen Weise unter einander reimen können. Der Grund dieses Vorganges, welcher dem konsonantischen Charakter des Stabreims Hohn zu sprechen scheint, ist nach Rapp[1] in den den Vokalen beim Anlaut ursprünglich innewohnenden spiritus lenis zu suchen: da nämlich dieser Laut in der alten rauhen Zeit bei einer langsameren Aussprache und frischem

---

[1] Vgl. Versuch einer Physiologie der Sprache, I. S. 213 f. —

Stimmansatz ohne Zweifel leise hörbar war und dem Vokale einen konsonantenartigen Anflug verleihen mochte, so konnten auch eher die damit beginnenden Wörter auf einander alliteriren. Der Stabreim läßt sich überhaupt gerne auf den weicheren, den Uebergang aus dem vokalischen Bereich vermittelnden Konsonantenanklängen nieder, auf solche Wörter oder Silben, die entweder mit dem Hauche h, entsprechend dem spiritus asper der Vokale, oder mit dem Lippenspirant w (= uu im Altdeutschen), entsprechend dem griechischen Digamma, anheben: so hat z. B. der in §. 38. Anm. 2 mitgetheilte Reisesegen keine andere als nur diese zwei Arten von Stabreimen. — Unter den drei Reimbuchstaben einer Langzeile unterscheidet man selbst wieder (wie wir bereits aus §. 20 wissen) die zwei ersten in der ersten Vershälfte unter dem Namen Stollen oder Stützen, altnordisch studhla, von dem dritten in der zweiten Vershälfte, welcher Hauptstab, altn. hoefudhstafr, genannt wird.

b) Ein anderer Fall tritt ein, wenn nur zwei Anlaute in einer ganzen Langzeile auf einander alliteriren, einer in der ersten, der andere in der zweiten Vershälfte, z. B. Hildebrandslied V. 4 (Scholl 1, 15. Anm. 10):

*s*únu fátarùngòs   ìro *s*áro rihtùn [1].

Ebenso in der dritten und in den zwei letzten Langzeilen des uns bekannten Reisesegens.

c) Endlich finden sich nicht selten sogar vier Alliteranten, je zwei in einer Halbzeile, auf einander bezogen, wobei nun aber wiederum zwei besondere Fälle zu unterscheiden sind, indem entweder alle vier oder je nur zwei einander gleichen und in dem Verhältniß der wechselseitigen Beziehung zu einander stehen können. Ein Beispiel der ersten Art mit vier gleichen Liedstäben bietet unter andern das Zauberlied «Balderos volo», V. 14.

*b*en zi *b*en,   *b*luot zi *b*luoda [2].

Den andern dieser zwei Fälle, welcher nach Lachmann [3] im Nordischen nie vorkommt, im Angelsächsischen aber, obwohl als eine seltenere Erscheinung von Leo [4] nachgewiesen wird, bezeichnet man mit dem Ausdruck verschränkte oder überschlagende Alliteration. Von seinem

[1] In nhd. Sprache: „Sohn und Vater zusammen ihre Panzer richteten“.
[2] Nhd. heißt dies: „Bein zu Bein, Blut (d. i. Blutader) zu Blut“.
[3] Hildebrandslied, S. 136.
[4] Haupt, Zeitschr. 3, 185.

keineswegs seltenen Vorkommen in der deutschen Alliterationspoesie zeugen unter andern folgende Stellen. Des genannten Reisesegens zweite Langzeile lautet:

Do *w*as *H*irmin *W*uotanes *h*irti.

Dann Vers 6 des Hildebrandsl. nach Feußner, bei Scholl 1, 15, 5:

*h*êlidos, ùbar *r*ingà, dò sie tò dero *h*iltju *r*itun.[1]

Endlich auch ein Beispiel aus dem Heliand, K. 1, 13, 14:

Jac so *h*ardo *f*arholen *h*imilrikies *f*ader.[2]

Eine die Vierzahl übersteigende Reihe reimender Anlaute anzunehmen, wo sie sich zufälliger Weise treffen, wie in dem Zauberspruch «Balderes volo» V. 113 oder nach Scholl 1, 13. B. Z. 6:

*s*ôse *b*ên*r*enkî, *s*ôse *b*luot*r*enkî, *s*ôse lidi*r*enkî,

ist gegen das Gesetz der deutschen Alliteration, weil im höchsten Fall nur vier Silben innerhalb eines Verses in der Betonung über den andern stehen. Daher hat man auch schon, wie Ettmüller und Feußner, an dieser Langzeile mit den vielen gleichartigen Anlauten Anstoß genommen und letzterer glaubte, zu «sôse lidirenkî» eine fehlende Halbzeile, etwa «sus gilîcho ramê nû», ergänzen zu müssen.

§. 45. Es ist überhaupt jene Regelmäßigkeit des Reims wie auch des Maßes der alliterirenden Verse (von der strophischen Einrichtung sehen wir hiebei ab) nicht in allen Werken der altdeutschen Alliterationspoesie so streng durchgeführt wie in dem Hildebrandslied, in welchem man, wenige Ausnahmsfälle abgerechnet, neben dem Festhalten der nothwendigen Liedstäbe auch einen geregelten rhytmischen Bau anerkennen muß.[3] Die Abweichungen von der Regel, die uns da und dort begegnen, werden auf verschiedene Weise erklärt: die einen glauben sie durch die Annahme eines einfachen, erst im Werden begriffenen Versbaues beseitigt oder gehoben, während sie umgekehrt von andern als Ausartung oder Auswüchse eines früher strengeren und allgemeiner herrschenden Gebrauches angesehen werden; noch andere endlich schreiben sie zum Theil wohl nicht

---

[1] „Helden, über Ringe, da sie zu dem Kampfe ritten,“ was so viel ist als: die Helden gürteten sich die Schwerter an (wie der vorausgegangene Vers sagt) über die Ringe der Kampfkleider.

[2] Dies heißt: „Auch so sehr verhehlt (hat es des) Himmelreiches Vater.“

[3] W. Wackernagel (Gesch. der deut. Lit. S. 46. Anm. 4) glaubt übrigens auch dies nicht zugeben zu dürfen.

mit Unrecht auf Rechnung mangelhafter Textüberlieferung. Betrachten wir sie im Einzelnen näher, so bemerken wir:

1) Daß schon der Stabreim nicht immer regelrecht eingehalten, sondern häufig vermißt wird, sei es theilweise, sei es gänzlich. Aus dem Wessobrunner Gebet lassen sich mehrere solcher ungereimten Halbzeilen anführen, z. B. Lachmann a. a. O. S. 128. Anm. 1:

mánno míltisto: énti thâr
wârun óuh mánekē mít inan.

Auch aus dem Hildebrandslied sei eine Stelle erwähnt L. B. 1, 63, 27 f. und Scholl 1, 17. V. 13, wo aber dafür der Endreim eintritt:

dat sagêtum mî ûserê liutî.

In solchen Fällen suchen die Herausgeber durch Aenderung des Textes die verwischte Alliteration herzustellen. So ordnet Wackernagel die erstgenannte Stelle des Wessobrunner Gebets, von welchem ihm sogar die ganze zweite Hälfte als Prosa vorkommt, in folgender, den Stabreim erkennen lassender Weise an (1, 68 und Scholl 1, 37, 1.)

*m*annô *m*iltisto;
enti dâr wârun auh *m*anakê ...

Beinahe ebenso die Brüder Grimm (a. a. O. S. 80), nur daß sie noch aus der nächstfolgenden Zeile die Worte «mit inan» dazu nehmen.

Die andere dem Hildebrandslied entnommene Stelle ändert Feußner [1] zur Herstellung des Stabreims dahin ab:

dat *s*agêtun mî *s*us êr liutî,

was den Sinn nicht wesentlicht stört, denn statt „unsere Leute" heißt es nun im Ganzen: „Das sagten mir so früher die Leute." Derselbe erklärt es überhaupt für ein Kennzeichen verdorbener Lesart, wenn irgendwo die Alliteration ausbleibe. Nicht einmal der Endreim, meint er, dürfe als genügendes Ersatzmittel dafür angesehen werden, ob er nun zufällig erscheinen oder geflissentlich als zweites Moment der Versbildung neben der Alliteration herlaufen möge. Mit dieser Behauptung dürfte er insofern Recht haben, als bei der Ueberlieferung solcher uralter Texte der Ausfall echter und die Einschleichung unechter Bestandtheile fast unvermeidlich scheint. So hatte z. B. von Carajan ganz richtig vermuthet, daß in dem Reisesegen den christlichen Eigennamen «Christ» und «Martin», welche in der Handschrift stehen, die entsprechenden Namen der heidnisch-deutschen Götter «Wuotan» und «Hirmin» zu unterlegen seien; [2]

[1] Die alliterirenden Dichtungsreste ꝛc. S. 7. Z. 15 und S. 28.
[2] Vgl. §. 39. Anm. 3.

nur so kommt Sinn in die Worte und Regel in die Reime. Halten wir nun auch bei den übrigen alliterirenden Gedichten diesen Standpunkt fest, so bleibt uns für den ältesten deutschen Versbau, soweit wir ihn kennen, jenes gesetzmäßige Walten gewahrt, das in der Consequenz des Reimsystems und in seinem allenthalben durchbrechenden Principe liegt.

2) Auch die Betonung ist nicht immer so regelmäßig, daß stets vier Hebungen in einer alliterirenden Halbzeile vorhanden wären und so das tetrametrische Versmaß durchgängig angewendet erschiene; vielmehr fehlen oft eine oder zwei Hebungen in dem überlieferten Texte, in welchem Falle dieser offenbar als mangelhaft oder verdorben und der Ergänzung oder Verbesserung bedürftig betrachtet werden muß. So ist es namentlich wieder mit dem Wessobrunner Gebet, worin nach Lachmann [1] unter andern die folgenden Verse bloß mit zwei oder drei höchstbetonten Wörtern versehen sind:

nóh páum noh péreg ni wás.

Dem glaubt Feußner [2] damit nachhelfen zu müssen, daß er die ganze Langzeile zu einer bloßen Halbzeile zusammenfaßt und ihr korrespondirend eine zweite aus dem Sinn ergänzt: «noh plomo noh gafildi.» Minder gewagt ist die Lesart in L. B. 1, 67, V. 5 f. und Scholl 1, 35, V. 3:

noh paum nohheinîg, noh pereg ni was.

Ein anderer Vers des Wessobrunner Gebetes, den Wackernagel (L. B. 1, 68) in die prosaische Hälfte verwiesen, den aber Lachmann so betont:

énti du mánnun só mánac . . .

kann aus dem Texte selbst mittelst Heranziehung der nächstfolgenden Worte auf das volle regelrechte Maß einer Langzeile gebracht werden, wie es wirklich bei Scholl 1, 37 geschieht:

enti dû mannun sô manac coot forgâpi.

D. Das Verhältniß der Senkungen.

§. 47. Das Gegenstück zu den das Versmaß tragenden und normirenden Hebungen bilden in dem Betonungssystem der deutschen Metrik die Senkungen d. h. die unbetonten, aber deßwegen nicht lautlosen, sondern nur schwächer lautenden Silben einer Verszeile. Viele Silben sind nun zwar von der Art, daß sie je nach Umständen bald betont als Hebung, bald unbetont als Senkung im Verse gebraucht werden können; dagegen gibt es wieder an-

---

[1] A. a. O. S. 129. Anm. 1.
[2] A. a. O. S. 13 ff.

dere, die von Natur so beschaffen sind oder gegenüber den ihnen zur Seite gehenden einen so geringen Sinnwerth haben, daß sie der Kraft und Fähigkeit einen Ton oder Accent zu tragen, sei es nun der Hoch- oder Tiefton, d. h. als Hebung zu dienen, ein für allemal beraubt sind und demnach nur als Senkungen figuriren können. Im Einklang mit dieser relativen oder absoluten Schwäche der Silben ist ihre metrische Verwendung zu Senkungen beim Endreim sowohl als beim Stabreim einer größeren Freiheit anheimgestellt, dennoch aber ihr Verhältniß zu den Hebungen durch festbestimmte Gesetze genau geregelt. Wir fassen beide Seiten des Verhältnisses der Senkungen zu den Hebungen, jene Freiheit sowohl als diese Gebundenheit, in folgende Formeln zusammen:

1) Es ist Grundsatz, daß die Senkungen vor und zwischen den Hebungen einer Verszeile entweder theilweise oder auch gänzlich fehlen können, aber nicht gerade müssen.

2) Fehlt wirklich zwischen zwei Hebungen die Senkung, so muß die erste dieser zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Hebungen langsilbig sein, sei es durch die natürliche Länge des Vokals oder durch Position.

3) Sind jedoch Senkungen vorhanden, so dürfen diese a) im Auftakt (anacrusis), welcher gleichsam noch außerhalb des Bereiches der rhythmischen Taktschläge steht und daher auch sehr häufig wegbleibt, mehrsilbig sein; b) hingegen innerhalb des Verses oder einer rhythmischen Reihenfolge, vom Moment der ersten Hebung an gerechnet, dürfen die zwischen die einzelnen Hebungen eingereihten Senkungen nur einsilbig sein.

Das Hauptverdienst um die Erkenntniß dieser Gesetze gebührt dem unermüdlichen Streben und tiefen Scharfsinn Lachmanns, welcher die reichen Ergebnisse seiner Forschungen in einzelnen Anmerkungen zum Iwein, Walther, den Nibelungen, und namentlich in der lehrreichen Abhandlung: „Ueber ahd. Betonung und Verskunst“ [1] niedergelegt hat, die

[1] Vgl. §. 5. Anm. 2. — Auch zu finden bei Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutsch. Nationallit. §. 26. — Die Grundzüge der altdeutsch. Metrik von Dr. Oscar Schade im Weimar'schen Jahrbuch für deutsche Spr. u. Lit. I. B. 1854. S. 18 ff. — Mit eigenthümlicher Gründlichkeit behandelt den Gegenstand M. Rieger in der Einleit. zur Ausgabe der Kudrun (v. W. v. Plönnies), Leipz. 1853. — Mit Bündigkeit und Klarheit Fr. Zarncke, das Nibelungenlied, Leipz. 1856. S. XLI ff.

aber seitdem zum Theil wieder angefochten worden sind. Wir müssen jedenfalls noch etwas näher darauf eingehen.

§. 48. Vorerst sei bemerkt, daß diese Gesetze rücksichtlich ihrer Gültigkeit nicht auf die Alliterationsperiode sich beschränken, daß sie sich vielmehr auf die beiden Hauptperioden der ahd. und mhd. Verskunst, nachdem schon längst der Endreim herrschend geworden war, erstrecken und am längsten in dem hochdeutschen Epos des Mittelalters sich behauptet haben, während die mittelalterliche Lyrik zuerst davon Umgang nahm. Demnach treten die nach jenen Gesetzen gebauten ahd. und mhd. epischen Verse in einen entschiedenen Gegensatz zu den übrigen Gebieten und Zeiträumen germanischer Dichtung. Auf der einen Seite unterscheiden sie sich (in Rücksicht des ihnen zugewiesenen Sprachgebietes) eben dadurch, daß sie solch geregelten Beschränkungen unterworfen sind, sehr wesentlich von den gleichzeitigen Produkten der niederdeutschen, angelsächsischen und nordischen Poesie, wo im Zusammenhang mit der sonstigen Freiheit und Ungebundenheit des Versbaues die Häufung der schwachlautenden, unbetonten Silben, die sog. Malfüllung, oft in's Unleidliche fällt und an's Prosaische streift, wie besonders in der sächsischen Poesie des IX. Jahrhunderts. Andererseits sind dieselben auch von unsern nhd. Versen gänzlich verschieden, da der Bau dieser letztern auf genauer Zählung der Silben (allerdings mit Berücksichtigung des Accents) beruht, während die früheren hoch- und niederdeutschen Verse bei aller rhythmischen Gleichheit untereinander, d. h. bei gleicher Zahl von Hebungen, in Bezug auf Silbenzahl höchst ungleich sich gestalten. Wenn nämlich gar keine Senkungen da sind, so besteht ein gewöhnlicher Halbvers mit vier Hebungen als blos ebenso vielen Silben, aus vier, z. B.

bárn únwàhsàn (ahd.) —
ìr lób scrîbèn (mhd.) —

Ein solcher viermal betonter Vers kann, wenn schwächer lautende Silben dazwischen treten, auf 5, 6, 7 und 8 Silben, also auf das Doppelte, anwachsen, z. B.

èr ist lásterlìcher schâme.

Kommt dazu noch ein ein- oder mehrsilbiger Auftakt, so ist die Silbenzahl ohne Beeinträchtigung des Metrums wieder um etwas vermehrt; ja diese kann noch höher steigen, sobald die Kürzungen, auf welche wir noch

zu sprechen kommen (§. 50), es möglich machen, mehrere Silben zugleich in der Malfüllung anzubringen. Wie ein solcher stets ohne Beeinträchtigung des rhythmischen Maßes durchgeführter Wechsel zwischen einer geringern und größern Silbenzahl unsern alten Dichtern zur Ausmalung gewisser Situationen oft trefflich zu Statten kommt, wie sogar bei verständiger Anwendung dieses metrischen Mittels eine Annäherung an jene innere Freiheit der klassischen Rhythmen des griechischen und römischen Alterthums erzielt wird, mag man unter Anderem aus einer Stelle des Nibelungenliedes, Strophe 368 der Lachmann'schen Ausgabe, abnehmen:

Sífrit dô báldè ein scháltèn gewàn,
vón stáde er schíebèn vástè begán.
Gúnthèr der küenè ein rúoder sélbe nám.
dô húoben sích von lándè die snéllen ríter lóbesàm.

Sehr treffend bemerkt darüber Dr. Oscar Schade:[1] „Die durch Fehlen der Senkung sich gleichsam pressenden Hebungen drücken die Kraftanstrengung aus, mit der das Schiff vom Lande geschoben wird. Als es Fahrwasser hat, geht es lustig fort: da treten rascheren Ganges in der letzten Langzeile jambische Rhythmen ein."[2]

§. 49. Was nun den zweiten in §. 47 aufgestellten Grundsatz betrifft, so ist er meines Bedünkens ebenfalls durch ein tieferes praktisches Be-

---

[1] A. a. O. S. 19.

[2] Auf eine ganz ähnlich malerische Weise hat z. B. Virgil (Aen. IV, 579 sqq.) die eilfertige Abfahrt des Aeneas von den lybischen Gestaden gezeichnet:

— — — Dixit, vaginaque eripit ensem
Fulmineum, strictoque ferit retinacula ferro.
Idem omnes simul ardor habet, rapiuntque ruuntque;
Litora deseruere; latet sub classibus aequor;
Adnixi torquent spumas et caerula verrunt.

Zuerst läßt hier der Dichter seinen Helden mit gezücktem blitzendem Schwerte rasch die Haftseile durchhauen, dann die durch desselben Rede und Vorbild angefeuerten Gefährten in daktylischem Sprunge auf das Schiff rennen, während sofort in den zuletzt sich drängenden Spondeen der Kraftaufwand bei dem Anstemmen und der ersten Ruderbewegung, womit jene die schäumende Fluth aufwühlen und die bläuliche See zu durchfurchen beginnen, auf eine recht plastische Weise uns vergegenwärtigt ist. — Solche Wirkungen, die stets den Meister der Poesie beurkunden, vermochten also auch im Deutschen hervorgebracht zu werden; sie folgten naturgemäß aus jener metrischen Freiheit, die wir durch den ersten der obigen Grundsätze zum gültigen Gesetz in unsern alten Dichtungsurkunden erhoben sehen.

dürfniß hervorgerufen, welchem der Dichter durch die Rücksicht auf die quantitätische Beschaffenheit der Silben, von der man in unserer nhd. Zeit in Folge der veränderten Sprachverhältnisse gänzlich abgekommen ist, auch in der Theorie der Versbildung gebührende Rechnung zu tragen wußte. Wo nämlich zwischen zwei Hebungen die Senkung fehlt, da steht der Uebergang von der einen zu der andern Hebung gleichsam unvermittelt da, und es muß so eine gewisse Härte des rhythmischen Ganges entstehen, eine schwerfällige spondeenartige Bewegung. Diese wird nun aber gemildert und erleichtert, sobald der prosodische Gehalt der ersten Silbe dem Leser zu Hülfe kommt und ein längeres Verweilen der Stimme, ein nachhaltigeres Ausklingen des auf sie fallenden Tones gestattet. Dazu kommt noch ein anderer Umstand. Erwägt man nämlich, daß die Verse auch für Gesang und Musik oder wenigstens zum recitirenden Vortrag eingerichtet waren, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß jener Uebergang durch irgend eine Modulation der Stimme oder des Tones vermittelt wurde, welche man an der Stelle der Mahlfüllung zur Ergänzung der im Text fehlenden Senkung einfügen mochte und um so eher eingefügt werden konnte, wenn eben die vorausgehende Silbe vermöge ihrer prosodischen Länge einen stärkeren Anhaltspunkt gewährte. Diese Wahrnehmung drängt sich auch wirklich beim gewöhnlichen Volksgesange jedem aufmerksamen Beobachter auf, indem man gar oft, namentlich beim Absingen der Kirchenlieder, die langgedehnten Töne des Chorals in verschiedenen Variationen als Triller oder Kadenzen moduliren hört. Bei der Begleitung eines Instrumentes genügte schon ein verstärkter Anschlag, etwa ein vollerer Griff in die Harfe, um einen Ton von dem andern, wenn sie auch sonst auf gleicher Stufe stehen sollten, zu unterscheiden, ihn nach Umständen merklicher hervorzuheben und so die Einförmigkeit des Rhythmus in der unmittelbaren Aufeinanderfolge zweier hoch- oder tiefbetonten Silben zu vermindern.

§. 50. In Beziehung auf den dritterwähnten Grundsatz des §. 47 muß erwähnt werden, daß gerade dieser es ist, von welchem die Gültigkeit innerhalb der ihm zugewiesenen Sphäre nicht allgemein anerkannt wird. Von Feußner [1] wird er, wiewohl kaum mit Recht, geradezu umgestoßen und dafür die Ansicht verfochten, daß nicht nur im Niederdeutschen, sondern auch im Hochdeutschen zweisilbige Senkun-

[1] A. a. O. S. 33 f. zu Vers 26.

gen auch im Innern des Verses zulässig seien; er findet sie, wo sie geschickt angewendet würden, ebenso wie die gänzliche Weglassung der Senkungen, deren Gegenstück sie eigentlich bildeten, ganz geeignet, in den rhythmisch gemessenen Gang der Verse mehr Abwechslung und Ausdruck zu bringen. Es muß nun allerdings zugegeben werden, daß man bei den Dichtern sowohl der ahd. als der mhd. Periode viele Verse antrifft, wo die Silbenzahl das festgesetzte rhythmische Maß bei Weitem zu übersteigen scheint. Diese scheinbare Unregelmäßigkeit stößt aber jenen Grundsatz nicht um, sondern hebt sich in den meisten Fällen, wofern man nur mit Lachmann annimmt, daß unsere alten Dichter von den ihnen zu Gebote stehenden, auch in andern Sprachen üblichen Mitteln der metrischen Technik einen angemessenen Gebrauch gemacht haben, als da sind: Elision der Vokale, Verkürzung der Wörter mittelst Synkope, Aphärese u. s. w., besonders aber in den mhd. Versen die sog. Verschleifung der Silben, welche darin besteht, daß je nach Bedürfniß des Verses bald in Hebungen, bald in Senkungen zwei durch einfache Konsonanten getrennte Silben, deren erstere kurz ist, in der Aussprache zu einer einzigen zusammengezogen werden. Auch die Krasis kam schon bei Otfried unter dem Kunstausdruck „Synalöphe" für den besagten Zweck häufig zur Anwendung. Die zu elidirenden Vokale sind in vielen Handschriften durch einen oder mehrere über oder unter ihnen angebrachte Punkte angedeutet. Zuweilen sieht man sich freilich auch bei offenbarer Unzulänglichkeit dieser Hülfsmittel genöthigt, die Geltung jenes Grundsatzes durch unbedeutende Aenderungen des überlieferten Textes zu behaupten. So glaubt z. B. Lachmann in V. 26 des Hildebrandsliedes (L. B. 1, 64. Z. 15. Scholl 1, 17. Z. 15) einen Schreibfehler zu beseitigen, wenn er ihn dahin ändert:

sī́d Dḗtrīhhè dárbā̀ gistúontùn. [1]

Feußner dagegen hält gerade hier starr am Texte fest und betont seinem Grundsatz gemäß das Ganze als einen bloßen Halbvers so:

ŭntĭ Dḗotrĭhhe dárbă gĭstṓntū́n.

Auf diese Art und Betonungsweise gewänne man bereits für die Poesie der ahd. Periode daktylisches und anapästisches Versmaß, was aber im Hinblick auf das ganze System der ehemals gültigen Betonung entschieden geläugnet werden muß. Die hiebei obwaltenden Differenzen

---

[1] Wörtlich: „Seitdem Dietrichen Darbungen (Entbehrungen) entstunden."

schreiben sich, wie man an obigem Beispiel sieht, zum Theil auch davon her, daß die Prosodie oder der Accent einzelner Wörter noch nicht gehörig ermittelt und festgesetzt ist.

E. Von der altsächsischen Alliteration insbesondere.[1]

§. 51. Den Versbau der alliterirenden Poesie bei den Altsachsen oder Niederdeutschen, lernen wir aus dem Heliand kennen, ein Werk, dessen Sprache nach J. Grimm's Annahme etwa zwischen Münster, Essen und Cleve zu Hause gewesen sein mag.[2] Unter den etwa 6000 Versen dieses Gedichtes stehen diejenigen, welchen eine solche Regelmäßigkeit des Baues wie den Versen unserer ahd. Gedichte zukommt, bedeutend in der Minderzahl. So z. B. folgende:

*h*elpa fan *h*imila — *h*êlaga gest.
*a*dal *o*rdfrumo — *a*lomahtig.
*s*ettian endi *s*ingan — endi *s*eggian ford.

Hier trifft, wie man sieht, sowohl die gewöhnliche Dreizahl der Stäbe, als auch die Vierzahl der Hebungen regelrecht zu. Allein im Ganzen und Großen sind die Verse des Heliand viel freier und so zu sagen nachläßiger gebaut als jene in den alliterirenden Gedichten der ahd. Denkmäler. Abgesehen von den schon erwähnten, oft bis zur Willkür gesteigerten Freiheit im Gebrauche der Senkungen, welche nicht gerade ein-, sondern auch mehrsilbig sein dürfen, erstrecken sich die Abweichungen von der festen Regel des ahd. Versbaues einestheils auf die Anklänge, anderntheils auf die Hebungen. In ersterer Hinsicht sind der Liedstäbe oft kaum zwei herauszubringen, so daß die Alliteration gänzlich zu fehlen scheint. Was aber die Hebungen betrifft, so steigen sie auf der einen Seite ebenso häufig über die Vierzahl hinaus, als sie auf der andern Seite wieder unter ihr bleiben. Beispiele liefert bald jede Seite des Gedichtes.

§. 52. Diese geringere Strenge in Handhabung der Liedstäbe und des Rhythmus, sowie überhaupt die manchmal ins Prosaische verfließende Breite der Diktion, Eigenschaften, welche eben die altsächsische Alliterationsdichtung in ihrem Unterschied zu der ahd. bezüglich der äußern Form

---

[1] Die lehrreichsten Aufschlüsse über diesen Gegenstand gibt uns der Herausgeber des Heliand selbst, J. A. Schmeller, in einer besondern Abhandlung: „Ueber den Versbau in der alliterirenden Poesie der Altsachsen", zu finden in den Abhandlungen der Münchener Akademie, philos.-philolog. Kl., 4. Bd. 1. Abth. 1844. S. 209—227.

[2] Vgl. §. 39. extr.

kennzeichnen, treffen aber mehr nur die erste Vershälfte oder höchstens noch den ersten Theil oder Anfang der zweiten damit verbundenen Vershälfte. Somit bleibt immer noch die Möglichkeit eines metrischen Gesetzes für sie übrig. Wirklich hat sich auch ein solches Gesetz in den Rest des Verses, in die Schlußworte oder Kadenz der Langzeile geflüchtet. Darum muß eben der Schluß des Verses, wie er beim Recitiren oder etwanigen Absingen am merklichsten ins Ohr fiel, auch als das Bezeichnendste desselben, als sein charakteristisches Merkmal angesehen werden; er beginnt, genau genommen, in der zweiten Vershälfte mit derjenigen Hebung, welchen den Hauptstab (hoefudhstafr) führt. Demgemäß bezeichnet Schmeller als das Minimum der Bedingungen eines Verses: zwei in der Kadenz enthaltene Tonhebungen, sowie die Vorbereitung oder Spannung auf dieselben durch wenigstens Einen Alliteranten im Vordersatze. Wo dieses Minimum fehlt, da darf man mit vollem Rechte den überlieferten Text als lückenhaft oder verfälscht ansehen, wie z. B. 119, 24; 130, 10; 173, 20. Viele dieser Fälle, in welchen jene Bedingungen nicht eingehalten sind, sucht unser Herausgeber durch Vergleichung der beiden Handschriften des Heliand, der Cottonischen und der Bambergischen, zu heben.

Der Altsachse läßt ebenso wie die ahd. Dichter alle Vokale und Diphthonge unterschiedlos unter sich alliteriren. In den organisch gleichen Konsonanten hingegen übt er größere Strenge. Er reimt z. B. nie b auf p, c oder k auf g, d nie auf t, obwohl zuweilen auf th, was einen weichern Laut hat. Die Verbindungen sc, sp, st correspondiren nur mit ihres Gleichen, aber nicht durcheinander gemischt, nämlich sc nur wieder auf sc und nicht auf sp u. s. w. Im Ahd. aber haben solche Mischungen, wie die von b : p, nichts Anstößiges, wofür wir z. B. unter den §. 40 angeführten Musterversen einen sprechenden Vorgang haben. — Der Mangel eines dritten Alliteranten in vielen Versen wird an andern Stellen durch einen Ueberschuß von gleichartigen Anklängen aufgewogen. Am regelmäßigsten gestaltet sich dieser Fall mit vier Liedstäben in der gekreuzten Alliteration, welche im Heliand häufig vorkommt, z. B.

53, 4: *g*ôdo *b*ôm *g*umono *b*arnum.
54, 8: an that *ê*wiga lîf *e*rlos lêdea.

Deßgleichen 7, 7; 45, 13; 48, 6; 64, 1. ꝛc. ꝛc.

Kapitel 2.

Althochdeutsche Periode des Endreims.

A. Uebergang vom Stabreim zum Endreim.

§. 53. Das IX. Jahrhundert bildet einen entschiedenen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Verskunst. Hier angelangt verlief sich der Reim nach zwei Stadien hin. Auf der einen Seite reifte die Alliterationsform, nachdem sie auf dem germanischen Gebiete bereits ihre Entwicklungsperiode durchgelaufen hatte, allmählig zwar, aber mit sichern Schritten ihrem Verfall entgegen; auf der andern Seite sproßte im Wechsel desselben Jahrhunderts eine neue Blüthe an dem frischen lebenskräftigen Baume germanischer Poesie hervor, nämlich der Endreim, welcher nunmehr als Reim schlechtweg gilt. Auf dem Boden nordischer Dichtung ward der Stabreim länger und lange noch neben dem Endreim gehegt und gepflegt; da ihm aber der frische Zufluß lebenskräftiger Säfte fehlte, so büßte er seine freie Bewegung ein und erstarrte mit der Zeit in einer gewissen Anzahl feststehender Formeln und ausgebrauchter Redensarten, welche zum Theil aus dem von der alliterirenden Dichtungsweise begünstigten und zuletzt übertriebenen Streben nach Tautologien und Antithesen, zum Theil auch aus der beziehungsweise beschränkteren Anzahl alliterationsfähiger Wörter selbst hervorgegangen sein mochten. Ein gleiches Schicksal hätte ohne Zweifel auch die ahd. Verskunst ereilt, wäre nicht noch rechtzeitig, nachdem schon vorher äußere und innere Verhältnisse günstig dafür gewirkt hatten, der Endreim durchgedrungen. Wir begrüßen ihn somit als das naturwüchsige Gebilde desselben sprachlichen Organismus, von welchem der Stabreim als abgestorbenes Glied sich nach und nach abgelöst hatte. Denn ist die Alliteration, wie Grimm sich ausdrückt, eine zartere und edlere Pflanze, welche durch ihre freie Stellung und gleichmäßigere Wiederkehr einen geringern sinnlichen Reiz erregt und im Anschluß an die durch den Ton gehobenen und sie tragenden Liedstäbe minder in die äußeren Sinne fallend der metrischen Bewegung selbstständig sich anschmiegt, so mußte sie welken und weichen, sobald sich am Schlusse der metrischen Reihe ein stärker ziehendes Gewicht, das mehr sinnlich wirkende Moment mehrerer Auslaute festsetzte, welches die Aufmerksamkeit

von jenem ab- und auf sich zuwandte. — In systematischer Verwendung tritt der Endreim zuerst in einem Gedichte auf, welches sich dem Inhalt nach als Seitenstück, der Form und Sprache nach als Gegenstück zu dem alliterirenden altniederdeutschen Heliand verhält: es ist dies die etwa nur 30 Jahre später in ahd. Sprache geschriebene Evangelienharmonie des Weißenburger Benediktinermönches Otfried. Der Verfasser hat sein Werk im Jahre 868 Ludwig dem Deutschen in einem der einleitenden Akrostichen gewidmet; mit Bezugnahme auf Vers 75 dieses Akrostichons hat man in neuerer Zeit das Gedicht mit dem Namen „Krist" belegt.[1]

§. 54. Seitdem kam der Endreim zur allgemeinen Geltung und behauptete seine Oberherrschaft über den Stabreim in allen ahd., mhd. und nhd. Dichtungen. Dessen ungeachtet aber ist die Alliteration denn doch nicht so urplötzlich noch spurlos aus unserer Literatur verschwunden. Denn was sich einmal so fest in die Poesie eines Volkes eingesenkt und so starke Wurzeln und Schößlinge getrieben hatte, ließ sich nicht nur so ohne Weiteres aus seiner Sprache und Begriffswelt ausmerzen noch völlig vertilgen. Darum ziehen sich auch Spuren der Alliterationsform durch die ganze ahd. und nhd. Periode hindurch und erstrecken sich bis auf unsere Gegenwart. Sie zeigen sich freilich nicht mehr als ausschließliche Dichtungsform, sondern nur als vereinzelte Erscheinungen, die gelegenheitlich auftauchen, deßwegen aber immerhin noch in hohem Grade unsere Aufmerksamkeit verdienen. Bei diesem sporadischen Auftreten der Alliteration dürfen wir auch jene alte Regelmäßigkeit, welche in ihrer Blüthezeit an Zahl und Ordnung der Liedstäbe haftete, nicht mehr erwarten. Verfolgen aber und entdecken können wir ihre Spur noch überall da, wo zugleich der Accent auf den gleichen Anlauten ruht. Streng genommen können wir daher z. B. jene mit s anklingenden Silben in dem Vers aus Göthe's

[1] Die beste Ausgabe war bis jetzt die von E. G. Graff, Königsberg 1831, woraus auch unsere Beispiele und Citate genommen sind. Kürzlich hat zu erscheinen angefangen: Otfried's von Weißenburg Ev.-Harmonie, von Dr. Joh. Kelle. 1. Bd. Text und Einleitung. Regensburg bei G. J. Manz, 1856. Ein weiterer Band soll Grammatik, Metrik und Wörterbuch enthalten. — Ueber das gegenseitige Verhältniß beider Dichtungen, des Heliand und des Krist, verbreitet sich ausführlich Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung 1. S. 69. 73. 77. — Vgl. auch W. Wackernagel, Gesch. d. deutsch. Lit. §. 31. — Vilmar, a. a. O. S. 37. — Koberstein, a. a. O. §. 45 f.

Fischerlied: „Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll", eben weil sie bis auf eine einzige Ausnahme in die Senkung fallen, nicht als echten Stabreim anerkennen, sondern nur überhaupt als eine dem darzustellenden Gedanken angemessene Spielerei mit den säuselnden Lauten der Sprache; dagegen erscheinen viele andere, weil betonte Anklänge in diesem Liede als echte Alliterationen, wie:

Und wie er sitzt und wie er lauscht,
Theilt sich die Fluth empor;
Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.

Ueberhaupt weiß Göthe die Stabreime, ob echt oder unecht, meisterhaft zu handhaben und sie als freie Figuren bald in einzelnen Lauten, bald in ganzen Silben und Wörtern dem Blüthenkranze seiner Dichtungen einzuweben. Denken wir beispielshalber nur noch an das Hochzeitslied: wie klingen da Alliterationen im traulichen Geleite der Endreime, Assonanzen und Binnenreime gleich dem bunten Reigen der Tanzenden durcheinander! — Nicht minder hat es Schiller verstanden, mittelst des Stabreimes wunderbare Wirkungen hervorzuzaubern, wie unter andern jene malerischen Stellen in seinem „Taucher" beweisen:

Und hohler und hohler hört man's heulen,
Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen. —
Und heller und heller, wie Sturmes Sausen,
Hört man's näher und immer näher brausen.

Reich an solchen Prachtscenen ist namentlich sein Lied von der Glocke, wovon sich Jeder überzeugen kann. — Schließlich verdient aus der nhd. Zeit noch Bürger als Meister in Handhabung der Stabreime erwähnt zu werden; in seinem Gedichte „Leonore" wimmelt es davon, z. B.

Sie frug den Zug wohl auf und ab,
Und frug nach allen Namen;
Doch Keiner war, der Kundschaft gab,
Von Allen, so da kamen.
Als nun das Heer vorüber war,
Zer-raufte sie ihr Raben-Haar,
Und warf sich hin zur Erde
Mit wüthiger Geberde.

Außerdem kommen daselbst zerstreut vor:

Der König und die Kaiserin — Mit Sing und Sang — und Kling und Klang — Zog heim zu seinen Häusern — Die Flügel flogen klirrend auf — Feuerfunken — Ros und Reiter.

Aus diesen wenigen, unsern nhd. Dichtern entnommenen Beispielen allitirender Dichtungsart geht wenigstens soviel hervor, daß bei geschickter Anwendung derselben zu poetischer Lautmalerei, wo ihre Klänge mit dem Hauch des Geistes, der aus dem Sinn der Worte uns entgegenweht, zu völliger Harmonie verschmelzen, die schönsten und gepriesensten Parthien eines Gedichts entstehen können, vorausgesetzt, daß auch die anderweitigen Bedingungen, die man an ein dichterisches Kunstwerk stellt, sich erfüllen.

§. 55. Abgesehen von dieser fortwährend ästhetisch-wirksamen und daher mehr allgemeinen Seite der alliterirenden Dichtungsform, verräth sich ihr eigentlich germanischer und volksthümlicher Charakter jetzt noch in einer Menge Sprüchwörter und sprüchwörtlicher Redensarten, welche — wer weiß wie lange schon — im Munde des Volkes leben.[1] Solche sind z. B.

Sprüchwort, wahr Wort.[2]
Allzuscharf macht schartig.
Wie der Hirt, so die Heerde.
Viele Hunde sind des Hasen Tod.
Gleich und gleich gesellt sich gern.
Uebung macht den Meister.
Es ist nicht alles Gold, was glänzt.

Bei einigen gesellt sich noch der Endreim zum Stabreim, z. B.

Glück und Glas, wie bald bricht das.
Lust und Lieb zu einem Ding
Macht alle Müh und Arbeit g'ring.
Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Lebenlang.

§. 56. Wie reich unsere Literatur im Allgemeinen an volksthümlichen, vom Stabreim getragenen Redensarten ist, wie ungezwungen und natürlich sie sich aus unserer Sprache und ihren Begriffen ergeben, kann man namentlich an den vielen Beispielen abnehmen, die J. Grimm auf dem Gebiete der alten Rechtssprache aus alten Gesetzbüchern und Dichtungen gesammelt hat.[3] Bei vielen dieser alliterirenden

---

[1] Als Ausfluß aus dem nie versiegenden Born des Volkswitzes geben sich unter andern jene trivialen Anreime zu erkennen:
„Wenn Wasser Wein wäre, wo würden Weiber Windeln waschen?"

[2] Vgl. Cicero, de amic. 22, 84: »*A*cta *a*gimus«, quod *v*etamur *v*etere pro*v*erbio.

[3] Vgl. Deutsche Rechtsalterthümer. 2. Ausg. Göttingen 1854. S. 6—12.

Ausdrücke denkt man jetzt kaum mehr daran, aus welchem hohen Alterthum sie stammen, so geläufig sind sie noch unserem nhd. Munde. Man vergleiche folgende:

a) Substantivische Alliterationen:

Erbe und Eigen; Bank und Bette; Bausch und Bogen; Buße und Besserung; Feuer und Flamme; Fell und Fleisch; Friede und Freundschaft; Haber und Heu; Gift und Gabe; mit Herz und Hand; Himmel und Hölle; Haus und Hof; Haut und Haar; Land und Leute; Leib und Leben; mit Mann und Maus; bei Nacht und Nebel; Schutz und Schirm; Stock und Stein; Thür und Thor; Wasser und Weide; Wind und Wetter; Wittwen und Waisen; mit Werken und Worten; Zaun und Zimmer.

b) Adjektivische Alliterationen:

Erblich und ewiglich; die besten und die bösten; blaß und bleich; bloß und bar; frank und frei; frisch und froh; gäng und gäbe; huldig und hörig; lieb oder leid (Nib. 109, 2); los und ledig; minder oder mehr; rechtlich und redlich.

c) Verbale Alliterationen:

Geeignet nnd geerbet; bessern und büßen; bringen und bern; tragen und dulden; heben und halten; hegen und halten; leiben und leben; singen und sagen; tragen und treiben; wenden und warnen; winnen und werben; minnen und meinen; hofen und husen; husen und heimen; samet und scheidet (vgl. sammt und sonders) u. s. w.

§. 57. Haben sich demnach Reste der allitirenden Form durch alle Jahrhunderte unserer Literatur und Poesie hindurch bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt, so mußten sie zumeist in der ersten Periode des Endreims, in der ahd. Zeit, wo sie noch im Kampfe mit diesem lag, sichtbar sein. Otfried z. B., der zuerst den Endreim systematisch durchführt, kann gleichwohl den Stabreim nicht völlig über Bord werfen. Einmal hat er eine alliterirende Langzeile I, 18, 9 (L. B. 1, 87), welche des Endreims ganz entbehrt

thâr ist *l*íb ána tód, *l*ioht ána fínstrì.

Und mag dieser Vers auch aus dem Muspilli, wo er gleichfalls steht, [1] sich eingeschlichen haben, so gibt es doch noch viele andere Stellen mit alliterirenden Ausdrücken, wie z. B. I, 27, 63: *w*int*w*anta, und zwar bald mit Endreim wie I, 5, 19, bald ohne denselben wie I, 5, 5.

---

[1] Siehe Scholl 1, 41 f. V. 4. — L. B. 1, 87. Z. 8 v. unt.

§. 58. Aber auch in den mhd. Gedichten sind trotz der vollendeten Herrschaft des Endreimes die Nachwirkungen des früheren Reimgebrauches an vielen Orten zu verspüren. So bei Walther von der Vogelweide L. B. 1, 383, 27:

die *st*rîtent *st*arke *st*ürme.

Ferner L. B. 1, 384, 24:

Des *f*ürsten milte ûz Ôsterrîche
*f*röit dem süezen regen gelîche
beidiu *l*iute und ouch daz *l*ant.
erst ein schœne wol gezieret heide,
dar abe man *bl*uomen *br*ichet wunder:
und *br*æche mir ein *bl*at dar under u. s. w.

Wiederum L. B. 1, 519: Ein Spruch Reinmars des Fiedlers, welcher also anhebt:

Got *w*elle *s*ône *w*elle, doch *s*ô *s*inget der von *S*even
noch baz dann ieman in der *w*elte: frâget *n*isteln unde *n*even,
ge*sw*îen *sw*iger *sw*eher *sw*ager, u. s. w.

In dem Nibelungenliede haftet der Stabreim theils, wie schon früher §. 37 bemerkt worden, an einigen noch aus alter Zeit überlieferten Eigennamen; theils an gewissen anderswo noch vorkommenden epischen Formeln wie: beidiu *l*iute unde *l*ant (Strophe 56, 4. 108, 3. nach Lachmanns Ausgabe); beide *m*âge unde *m*an (Str. 162, 4. 438, 3. 444, 2. 445, 2. rc.); *l*iep âne *l*eit (290, 2. 1172, 1); theils an sonstigen, von selbst sich ergebenden Ausdrücken, z. B. und ander *m*anegen *m*an (479, 2. 439, 3. 305, 3. rc.); *m*anic schoeniu *m*eit (242. 278. 532. 396. 536. 377 rc.); ferner Str. 1864 (womit Str. 1887 viele Aehnlichkeit hat):

Dô *sl*uog er Bloedelîne einen *sw*inden *sw*ertes *sl*ac.

Und so noch an vielen Stellen, wie z. B. Str. 203:

Man *h*ôrt dâ lûte er*h*ellen den *h*elden an der *h*ant u. s. w.

§. 59. Die zahlreichen Alliterationsspuren, welche man in der angedeuteten Art auf dem Gebiete der deutschen Sprache und Poesie durch alle Epochen hindurch noch weiter verfolgen kann, mögen nun zwar größtentheils als Reste und Ueberbleibsel oder Nachwirkungen eines in den frühesten Zeiten herrschend gewesenen Reimsystems anzusehen sein; viele sind aber auch sicherlich rein nur Wirkung und Aeußerung eines allgemeinen, in jeder Sprache liegenden, natürlichen Schönheitsgesetzes, kraft dessen man sich gedrungen fühlt oder veranlaßt sieht, nicht bloß den sinn- und stammverwandten, sondern auch den entgegengesetzten Begriffen

des wechselnden Gedankenspieles auch in der Sprache durch den antönenden Gleichklang verschiedenartiger Glieder einen entsprechenden, sinnbildlichen Ausdruck zu verleihen, der zugleich ein unmittelbares Wohlgefallen erregt, weil er ein inneres Bedürfniß befriedigt. Dieses allgemein menschliche Element, welches in dem Stabreim liegt, findet sich daher auch überall ausgesprochen, bald mehr, bald minder klar, bald nur in leisen Andeutungen, bald in stärkeren und vernehmlicheren Tönen und Lauten. Am einfachsten offenbart es sich zunächst in den schall- und naturnachahmenden Wortgebilden, [1] wozu namentlich auch die bei verschiedenen Völkern oft ganz gleichartigen Locktöne gehören; [2] in den mancherlei Lust- und Schmerzenslauten, die wir ein jeder nach seiner Sprache unwillkürlich ausstoßen; [3] in den einfältigen Worten kindlicher Zärtlichkeit und sonstiger Liebkosungen, [4] wiewohl in allen diesen Fällen immer noch nach der Weise eines unklaren, instinktartigen Gefühles. Dann aber zeigen sich seine Spuren schon deutlicher und fester in der begrifflichen Welt geistiger Thätigkeit und zwar, wie Jakob Grimm bemerkt, [5] von der orientalischen Poesie, vom griechischen Augment an bis auf unsere Nachsprechspiele und Sprüchwörter, schuf sich in vielen Sprachen nicht bloß einzelne Wörter-

---

[1] Ich führe hier zum Beweis nur Eine Strophe aus Bürger's Lenore an:

Und außen, horch! gieng's trap trap trap,
Als wie von Rosseshufen;
Und klirrend stieg ein Reiter ab
An des Geländers Stufen;
Und horch! und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise, klinglingling.

[2] Z. B. κόκκυξ, cuculus, Kukkuk, coucou u. s. w.

[3] Wir rufen: Wehe, wehe, wehe. Philoktet stößt bei Sophokles V. 732—796 die Jammerlaute aus: ἆ ἆ ἆ ἆ — παπαπαπαῖ — ἀτταταῖ — ὤμοι μοι. Der Römer brach in den Siegesjubel aus: io triumphe, io triumphe, cf. Horat. Od. 4, 2, 49. Epod. 9, 21. 23. Außerdem beachte man die andern verschiedenen Interjektionen des Abscheus, des Schreckens, der Bewunderung u. s. w., und man wird bemerken, daß ihr iterativer Charakter zugleich den alliterirenden in sich schließt.

[4] Man kann wohl die hiebei sich offenbarende Kraft der Alliteration nirgends deutlicher erkennen als an dem Stammeln der Vater- und Mutternamen: papa, mama; griechisch: πάππας, μάμμα; mit mancherlei dialektischen Färbungen wie dada, dadi u. s. w.

[5] Ueber den altdeutschen Meistergesang. Göttingen 1811. S. 161. Anm. 184 und S. 188.

familien von gewissen Stämmen, sondern auch ganze Reihen grammatischer Formen. [1]

§. 60. Kein Volk zwar hat die alliterirende Seite der allgemeinen Menschen- und Natursprache so zur besondern Kunstform ausgebildet und zu einem System erhoben, wie eben das germanische in dem Stabreim seiner alten Dichtungen, wo ohnehin schon der Ton der Silben unbeschadet der Freiheit rhythmischer Bewegung mit dem Sinn der Worte eng verschwistert ist. Kein Volk hat aber auch dieses poetischen Hülfsmittels sich gänzlich entschlagen, nicht einmal die gebildeten Griechen und Römer, die doch durch eine reiche Fülle anderweitiger metrischer Mittel in Stand gesetzt waren, ihren poetischen und rhetorischen Gebilden das Siegel der Vollendung aufzudrücken. Allenthalben tönt durch diese das alliterirende Spiel mit den Gleichklängen der Sprache in einzelnen, zu Anfang der Silben, Wörter, Sätze und Perioden angeschlagenen Akkorden hindurch, geschehe es nun mit oder ohne Bewußtsein, unwillkürlich oder absichtlich, sei es noch die freie ungezwungene Natürlichkeit, wie bei den Homerischen Rhapsodien, [2] oder sei es bereits jene nach Effekt haschende Künstlichkeit, wie sie z. B. Plautus übt. [3] Man darf zwar nicht verkennen, daß bei vielen Alliterationen, die wir in den Gedichten der Griechen und Römer antreffen, der Zufall sein Spiel trieb, so daß sie selbst bei dem besten Willen nicht zu vermeiden waren; allein ebenso sicher ist es, daß wieder andere aus berechnender Wahl und kunstvoller Anlage hervor-

---

[1] Eine merkwürdige Erscheinung gibt uns für diesen Fall die Gruppirung der Fragewörter einiger Sprachen zur Hand, als: *ποῦ*; *πῆ*; *ποῖ*; *πότε*; *πῶς*; *ποῖος*; *πόσος*; — quis? quod? quando? quantus; quot? qualis? cur? — wer? was? welch? wo? wie? wann? warum?

[2] Um sich hievon zu überzeugen, lese man z. B. aus den zwei ersten Büchern der Ilias nur folgende Verse nach: I, 179. 128. 145. 175. 339. 467. 255. II, 47. 163. 187. 437. 117. 120. 121. 264. 292. 799. 362 f. 485. 682. 819 f. 335.

[3] Gleich der Eingang seines »miles gloriosus« lautet alliterirend, wobei natürlich, wie überall in den klassischen Sprachen von jener Bedingung, daß der Stabreim auf der betonten Silbe, dem Ictus, ruhe, abgesehen ist; man vgl. ferner

V. 10: *F*ortem atque *f*ortunatam et *f*orma regia.

V. 194: *D*omi *d*olos, *d*omi *d*eleni*f*ica *f*acta, *d*omi *f*allacias.

V. 147. 187. 204. 216. 226 ff. 252. 293. 331. 377. 381 ff. 2c. 2c. Ueberhaupt wimmeln Plautus' Komödien von Stabreimen, womit er gewiß nur den Volkston anschlägt und wobei ihn die alterthümliche Sprache und der freiere lockere Versbau wesentlich unterstützen.

gegangen sind, weil sie in der Hand des Dichters oder Redners ein treffliches Mittel abgaben zur nachdrücklicheren Hervorhebung des unterlegten Gedankens, zur markirteren Zeichnung und Ausmalung einer bestimmten Situation. So wird z. B. in Sophokles Antigone V. 4 ff., worauf auch Schneidewin aufmerksam macht, die Häufung der über die Helden des Stückes und ihr Geschlecht hereingebrochenen Schicksalsschläge durch die Wiederholung der gleichartigen Anklänge auf's Trefflichste gemalt. [1] Der Grieche wird überhaupt durch den Reichthum und die Geschmeidigkeit seiner sprachlichen Formen und Konstruktionen, unter welchen die Reduplikation des Verbs und der sogenannte, auch in der Prosa häufig vorkommende Akkusativ des Inhalts [2] obenan stehen, in dem Bestreben nach Bildung alliterirender Tautologien und Antithesen auf's Trefflichste unterstützt. — Nicht minder reich an derartigen Anklängen des Wort- und Satzbaues, welche die Alliteration begründen, ist die lateinische Literatur selbst in ihrem goldenen Zeitalter. Ist auch die alliterirende Kraft der römischen Sprache und Poesie nirgends mehr so entschieden ausgesprochen wie bei Plautus, so finden wir sie doch bei allen klassischen Dichtern und Rednern hinlänglich angedeutet und zwar einerseits in einer Menge derjenigen Redefiguren, welche auf einer Art von Wiederholung derselben Silben, Wörter und Wendungen beruhen, als da sind: Chiasmus und Anaphora, [3] Paranomasie oder Adnomination, [4] Gemination und Repetition, [5] die Traduktion oder das Polyptoton, [6] bisweilen auch das Oxymoron; [7] andererseits, wie im Deutschen, in gewissen

---

[1] Die Stelle lautet nach Schneidewin also:

οὐδὲν γὰρ οὔτ᾽ ἀλγεινὸν οὔτ᾽ ἄτης ἄτερ,
οὔτ᾽ αἰσχρὸν οὔτ᾽ ἄτιμον ἔσθ᾽, ὁποῖον οὐ
τῶν σῶν τε κἀμῶν οὐκ ὄπωπ᾽ ἐγὼ κακῶν.

[2] Vgl. Krüger, griech. Sprachlehre. 3. Aufl. Berlin 1850. §. 46. II. 5.

[3] Vgl. Nägelsbach, latein. Stilistik, 2. Aufl. Nürnb. 1852. S. 463 ff.

[4] Ein auffallendes Beispiel bietet unter Anderem Cic. de amic. 23: Quis tam esset *ferreus,* qui eam vitam *ferre* posset, cuique non au*ferret* *fr*uctum voluptatum omnium solitudo?

[5] Vgl. Zumpt, latein. Grammatik: §. 821—825.

[6] So z. B. Cic. or. pro Mil. 21, 31: Insidias *factas* esse constat et id est, quod senatus contra rempl. *factum* judicavit: ab utro *factae* sint, incertum est.

[7] Nur einige Beispiele hier von Cic. de amic. 6, 22: *v*ita *v*italis. 26, 29: plus *v*idisse *v*idetur; oder 12, 41: *v*idere jam *v*ideor.

sprüchwörtlichen Redensarten, in stehenden Ausdrücken der alten Volks- und Rechtssprache, in erstarrten Wort- und Gebetsformeln der alten Opfersprache, in Zaubersprüchen u. s. w., sowie in der Zusammenstellung gewisser Eigennamen, zusammengesetzten Wortbildungen, überhaupt in solchen Ausdrücken und Wendungen, welche vermuthen und voraussetzen lassen, daß auch bei den lateinischen Völkern der Stabreim ehemals mehr zu Hause gewesen sein mußte. [1]

§. 61. Was nun in unserer deutschen Literatur, auf die wir nach dieser kurzen Abschweifung wieder zurückkommen müssen, das allmählige

---

[1] Würde es uns nicht zu weit führen, wir könnten zur Erhärtung des Gesagten eine Menge von Belegen und Beispielen aus allen lateinischen Klassikern beibringen; so aber möge es an einigen wenigen, jedoch auffallenden Fällen genügen. Sall. ad Caes. de rep. ord. orat. I: Suae quisque *f*ortunae *f*aber est. — *S*ummum *j*us, *s*umma in*j*uria. — Horat. carm. III, 2, 13: *D*ulce et *d*ecorum est pro patria mori. — I, 1, 2. II, 9, 29. III, 4, 31. IV, 1, 4. 5, 12. 6, 27. — Virg. Ecl. VIII:

a. Incipe *M*aenalios *m*ecum, *m*ea tibia, versus.

b. *D*ucite ab urbe *d*omum, *m*ea carmina, *d*ucite *D*aphnim.

Auch von Cicero ein Beispiel, orat. in Catil. I, 13, 13:

*C*um *s*umma reip. *s*alute —
cum tua *p*este ac *p*ernicie .....
*h*ujus urbis atque imperii —
*h*unc et *h*ujus socios
a *t*uis aris ceterisque *t*emplis.
a *t*ectis urbis ac moenibus,
a vita fortunisque civium arcebis.

Livius besonders hat eine Menge Alliterationen theils allgemeiner Natur z. B. I, 23: *f*essos con*f*ectosque, simul *v*ictorem ac *v*ictum; 24: cum *p*atre *p*atrato *p*o*p*uli Albani *f*oedus *f*erire; II, 44: *p*artim *p*atrum consiliis, *p*artim *p*atientia *p*lebis; 49: ire *f*ortes, ire *f*elices; XXII, 10: *J*ovi ac *J*unoni; *V*ulcana ac *V*estae; 3: *f*erro viam *f*ieri; *p*atria et *p*enates, u. s. w.; theils solche von alterthümlichem Wesen, weßhalb auch Herr Ed. Göbel an vielen Stellen Ennius-Fragmente herausfindet (vgl. Oesterr. Gymnasialzeitung, 1859. 3. Heft, S. 183), z. B. I, 10:

Jupiter *F*eretri, inquit, haec tibi victor
*R*omulus *r*ex *r*egia arma *f*ero.

So auch XXII, 10 die Opferformel: *d*atum *d*onum *d*uit. — Das *s*acro*s*anctus in II, 33 ist unserem *h*och*h*eilig vergleichbar. — Für die richterlichen Funktionen des Prätors überliefert uns Varro (ling. lat. VI, 30) die bekannten, ebenfalls alliterirenden Worte: *d*o, *d*ico, ad*d*ico. — Zum Schluß stehe hier noch die alliterirende Amtsbezeichnung: Triumviri *a*eri, *a*rgento, *a*uro *f*lando, *f*eriundo.

Weichen der Alliteration als einer bestimmten und systematisch angewendeten Dichtungsform und den gleichzeitigen Durchbruch des Endreims veranlaßte, mag mancherlei Umständen und Verhältnissen theils äußerer theils innerer Art zuzuschreiben sein. Die äußeren Einflüsse, welche hiefür in Anschlag kommen, hängen vor allen Dingen mit jener wichtigsten der historischen Thatsachen, als welche die Einführung des Christenthums gelten muß, auf's Innigste zusammen, da sie in der gesammten Literatur des Abendlandes überhaupt einen großartigen, obwohl der Volkspoesie anfangs ungünstigen Umschwung hervorrief. Die Alliteration sinkt und fällt mit dem Sturze des Heidenthums und auf ihren Trümmern baut sich die Herrschaft des christlichen Reimes auf. Im Anfang war es wohl nicht anders möglich, als daß die herrschende Form der heidnischen Volksgesänge wegen des in ihr fließenden Inhalts den gerechten Zorn und Kampf der christlichen Geistlichkeit gegen sie entzünden mußte; indem diese denn aber doch nicht völlig mit all und jeder Volkstradition brechen und einen erfolglosen Kampf nicht auf die Länge fortsetzen konnte, ohne der heiligen Sache des Christenthums selbst in ihrem Wesen zu schaden, knüpfte sie allmählig, wenn auch anfangs mit Widerstreben, zunächst an den herrschenden Stabreim,[1] dann mit durchgreifenderem Erfolg an den gleichfalls in der Volkspoesie wurzelnden und stellenweise hervorbrechenden Endreim an. Durch eine glückliche Fügung traf es sich, daß der Endreim zu gleicher Zeit an den sog. leoninischen Versen der lateinischen Poesie, welche sowohl Mitte als Schluß gereimt haben (vgl. §. 87), einen festen Anhaltspunkt hatte; da nämlich die damaligen Geistlichen, in deren Hand die gesammte Literatur lag, nach dem Rhythmus derselben zu dichten und zu reimen pflegten, so begegneten sich lateinische und deutsche Dichtungsart in dem Endreim; obgleich also von den Verkündigern des christlichen Glaubens begünstigt, ist er doch nicht unserer Volkspoesie gewaltsam aufgedrungen, sondern nur um so rascher aus ihr entwickelt worden. Selbst in seiner geographischen Verbreitung scheint der Endreim mit der Ausbreitung des Christenthums unter den deutschen Völkerstämmen gleichen Schritt gehalten zu

[1] Den widerstrebenden Anschluß gibt das aus heidnischen und christlichen Elementen gemischte Gedicht Muspilli, sowie jener heidnische Reisesegen, dem christliche Eigennamen unterlegt waren, so daß an dieser Stelle der Stabreim verwischt wurde, klar und deutlich zu erkennen; von dem vollendeten, glücklich vollzogenen Anschluß zeugt der niederdeutsche Heliand.

haben und in dem Verhältniß vorgedrungen zu sein, als der Stabreim zuerst aus den obern Landen des deutschen Gebietes und zuletzt erst aus dem alten Sachsenlande an dem Niederrheine sich verlor. [1] Wäre freilich der Endreim nicht zuvor schon auf deutschem Boden ziemlich heimisch oder eingewurzelt gewesen, so würden auch jene äußerlichen Einwirkungen für sich allein nicht im Stande gewesen sein, ihm zu seiner endlichen Herrschaft zu verhelfen. So aber ist er in mehrfacher Hinsicht angebahnt gewesen und auch aus innerem Bildungstriebe zuletzt so entschieden hervorgetreten, daß ihm Otfried gleich durch den ersten Versuch systematischer Verwendung eine bleibende Geltung errang. Schon in den alliterirenden Gedichten finden wir ihn vereinzelt und zerstreut überall auf ahd. und altniederdeutschem Boden sowohl als auf altnordischem und angelsächsischem. Die zahlreichen Beispiele, welche Dr. Cl. Fr. Meyer aus allen Gebieten der germanischen Alliterationsperiode gesammelt und beigebracht hat, beweisen zur Genüge nicht nur das frühzeitige Vorhandensein des Endreims, sondern auch die steigende Neigung für diese Art von Bindemittel. [2] Darum stimmen wir auch ohne Bedenken in das Urtheil J. Grimm's ein, welcher behauptet, in diesen uralten Reimen alliterirender Lieder beruhe am ungezwungensten der allmählig unter den Völkern deutscher Zunge aufgeblühte Reim. [3] Was den Heliand besonders anbelangt, so war in ihm der Endreim wenn auch nicht zunächst im strengen Sinn genauen Auslautens der Endsilben, so doch wenigstens rhythmisch durch die in der Kadenz ausgesprochene Neigung zu einem geregelten Schlusse eines jeden Verses angedeutet und vorbereitet. Sofern nun aber weiter das Wesen des deutschen Reimes in seinen beiden Hauptformen als Stab- und Endreim auf dem konsonantischen Charakter des germanischen Idioms beruht, liegt die vermittelnde Uebergangsform, die von dem einen

---

[1] Vgl. J. Grimm, deutsche Mythol. S. 9. — Ders., lat. Gedichte 2c. p. XIX sqq. — Ferd. Wolf, über die Lais 2c. S. 161 ff. 198 ff.

[2] In seinem §. 24. Anm. 1 bereits erwähnten, höchst schätzenswerthen Werkchen: Hist. Studien. I. Th. S. 9—15 hat er für das Vorkommen des Endreims in der Alliterationsperiode folgende drei Fälle unterschieden und mit Beispielen belegt: a) Es laufen beide Reimarten nebeneinander her und zwar in einfacher Verdopplung, b) in mehrfacher durch Zwischenbindungen vermittelter Abwechslung; c) bloßer Endreim ohne Alliteration, wozu jener §. 45 besprochene Vers des Hildebrandsliedes gehört: dat sagêtun mî úserê liuti, obwohl Feußner den Stabreim hergestellt hat.

[3] In der Ausgabe von: Andreas und Elene, 1840. S. XLIV.

zu dem andern überleitet, unbestreitbar in der Assonanz. Und gleitete einmal durch das Medium des Inlauts, der als metrisches Bindemittel mehr nur den durch Vokalreichthum ausgezeichneten Sprachen des romanischen Völkerstammes zusagte, der Reim in der germanischen Poesie unvermerkt von dem Anlaut in den Auslaut der Wörter über, so war auch sein Uebergang aus dem Anfang und der Mitte der Verszeilen in den Schluß derselben in Kurzem vollzogen und die Verwandlung des Stabreimes in den Endreim war auf die einfachste und natürlichste Weise vor sich gegangen.

B. Eigenthümliche Gestaltung des ahd. Endreims.

§. 62. So ist es denn auch einer solchen Uebergangsperiode vollkommen angemessen, wenn die Reinheit der Reime, die auf der Gleichheit der auslautenden Vokale und Konsonanten beruht, noch längere Zeit im Kampfe liegt mit der assonirenden Tendenz: bald stimmen nämlich jene, bald diese nicht immer genau zusammen. Als Regel für die Reinheit oder Genauigkeit des ahd. Endreimes läßt sich nur so viel feststellen: einmal, daß bei gleichen Vokalen zwar verschiedene, aber nicht ungleichartige Konsonanten zulässig sind, wie z. B. gikleibtîn : breittîn; — sodann, daß bei gleichen Konsonanten die Vokale immerhin verschieden sein können oder dürfen, wie z. B. flîze : agaleize. [1] Die Abweichungen von der die Genauigkeit des Reimes bedingenden Gleichheit der Vokale und Konsonanten bei Otfried sowohl als bei den ahd. Dichtern insgesammt bis zur Mitte des XII. Jahrh. hat Dr. Meyer [2] auf folgende Fälle zurückgeführt: â : a; a : e; a : o; ê : e; e : i; e : o; î : i; ô : o; o : uo; liquida : liquida; media : aspirata; asp. : asp.; med. : tenuis; ten. : ten.; liq. über den Reim hinaus oder im Reim, zuweilen eine überflüssige liq. im Reim, z. B. riat : gihialt. Im Allgemeinen aber sind schon von Otfried an, er selbst miteingerechnet, die genauen und reinen Reime bei Weitem überwiegend. Namentlich tritt das Streben der ahd. Dichter nach Genauigkeit des Reimes in Beziehung auf die Quantität der Vokale hervor, indem sie ihr nach Möglichkeit Rechnung zu tragen suchen. Am meisten vokalische Un=

---

[1] Vgl. Wilh. Grimm, zur Geschichte des Reimes. 1852. S. 69. X. — W. Wackernagel, Gesch. d. deutsch. Lit. §. 30. Anm. 9.

[2] A. a. O. S. 17—27.

genauigkeiten bietet noch die Bearbeitung des 138. Psalmen. Dagegen ist das Ludwigslied (L. B. 1, 105 ff. Scholl 1, 59 ff.) aus derselben Zeit, dem IX. Jahrh., stammend ziemlich genau gereimt, wenn man etwa Fälle wie die folgenden ausnimmt: lôs : buoz; vrankon : lango; — mo : — no; gendiot : god; vastôn : man; krist : iz u. s. w. Auf gleicher Stufe steht in dieser Hinsicht das Lied vom h. Georg aus dem X. Jahrhundert. Die dem XI. Jahrh. angehörigen Gedichte tragen schon wieder deutliche Spuren des eingetretenen Verfalls. [1]

§. 63. Andererseits kommt im geraden Gegensatz zu jenen minder genauen Reimen auch schon der rührende oder reiche Reim, der auf völliger Gleichheit aller Buchstaben in den gebundenen Silben beruht, in den ahd. Dichtungen zum Vorschein. Otfried bedient sich seiner mit voller Freiheit. Die Reimwörter sollen dann, um als regelrecht zu gelten, wenigstens verschiedene Bedeutung haben, z. B. uberal : al, Otfr. II, 1, 36; sîn : sîn (Pronomen und Verbum) I, 27, 57. u. a. a. O.; wîsu : wîsu (Adject. u. Subst.) III, 17, 24; gelîcho : gelîcho (Adv. und Subst.) III, 20, 36. Die Verschiedenheit der Bedeutung wird oft nur durch die Zusammensetzung bedingt, z. B. kind : thegankind, I, 14, 21; alalîchi : lîchi, IV, 29, 45; sehr viele Reimwörter dieser Art sind mit — lîcho gebildet. Häufig aber treffen auch gleiche Reimwörter von ganz gleicher Bedeutung zusammen, am häufigsten vom Hülfsverb sîn die Formen ist : ist, was : was (= war), sî : sî (= sei); ferner Pronominalformen wie: thir : thir, iu : iu, thaz : thaz, mînu : mînu u. s. w. — Die übrigen Dichter der ahd. Periode halten beim Gebrauche des rührenden Reimes meist Otfried's Regel fest. Aber viele von Wilh. Grimm [2] aus diesen Dichtern gesammelte Beispiele rührender Reime, wo völlige Gleichheit aller Laute nicht zutrifft, möchte ich der Kategorie des erweiterten Reimes (§. 65) zuweisen.

§. 64. Die Haupteigenthümlichkeit des ahd. Reimes, wodurch er sich wesentlich von den mhd. und nhd. Reimen unterscheidet, besteht darin, daß er nur stumpf ist. Stumpf aber heißt man den Reim dann, wenn der Gleichklang am Ende der Verszeilen blos auf eine einzige und zwar die letzte Silbe sich erstreckt, welche natürlich betont sein und so die letzte Hebung der Verszeile bilden muß. Erst später entstand aus

---

[1] Das Nähere hierüber steht in §. 90.

[2] A. a. O. S. 32 ff.

ihm und bestand neben ihm der in der Sprache der Meistersänger sogenannte **klingende Reim**. Der stumpfe hieß auch **männlicher Reim** im Gegensatz zu dem klingenden, den man deßhalb als **weiblich** auffaßte und benannte. Bei dem weiblichen oder klingenden Reime erstreckt sich der Gleichklang am Ende der Verszeilen auf wenigstens zwei Silben in der Art, daß die erste von ihnen einen Hauptton und damit zugleich die letzte Hebung des Verses hat, während die andere Silbe nur als tonlos hintennach klingt und keine Hebung zu tragen im Stande ist, mochte sie auch früher tieftonig sein und als solche die letzte Hebung getragen haben. Im Ahd. also blieb der Reim stets stumpf, selbst wenn das Schlußwort zweisilbig war und den Hauptton auf seiner ersten, d. i. der vorletzten Silbe des Verses hatte; denn in diesem Falle potenzirte man auch seine zweite d. i. die letzte Silbe des Verses zu einer wirklichen Hebung, indem man ihr wenigstens den Nebenaccent oder Tiefton verlieh, was um so leichter gieng, weil dazumal die End- und Bildungssilben noch nicht so abgeschliffen und abgeschwächt waren wie sie es später oder jetzt sind. Aehnlich war das Verfahren bei den Reimwörtern mit mehr als zwei Silben, indem man jedenfalls ihrer letzten Silbe mit dem Nebenton auch die letzte Hebung der Verszeile zutheilte. Wenn J. **Grimm**[1] diese Art von Reimen zu den klingenden zählte, so mußte er auf Widerspruch stoßen, weil in letzter Instanz für die Unterscheidung beider Reimgattungen nicht sowohl die Ein-, Zwei- oder Dreisilbigkeit des Reimwortes oder des Gleichklanges, als vielmehr die Betonung der Schlußsilbe in der Verszeile den Ausschlag gibt. — Ebensowenig dürfen den Otfried'schen Versen diejenigen stumpfen Reime zugeschrieben werden, bei welchen die letzte Hebung auf **zwei verschleifte Silben** fällt, von denen die erste kurz, die letzte unbetont oder stumm ist, wie dies in mhd. Versen unzählige Mal vorkommt, indem z. B. die Wörter sagen : tragen, wesen : genesen der letzten Hebung anheimfallend einsilbig reimten und wie ságn : trágn, wésn : genésn lauteten. Wenn **Koberstein**[2] dieser Ansicht nicht beipflichtet und sich dabei auf Otfried'sche Verse stützt wie II, 12, 31; I, 5, 3; II, 9, 31; (IV, 24, 15?! wohl nur ein Druckfehler) — so scheint er mir zu übersehen, daß selbst die kurzen Vokale e oder i oder a

[1] Deutsche Gramm. 2. Ausg. I. S. 16 ff.

[2] Grundriß der Gesch. der deutsch. Nat.-Lit. 4. Aufl. 1845. I. §. 28. Anm. 5.

im Ahd., wenigstens in den Fällen, wo Otfried sie an's Ende der Reimzeile setzt, noch vermögend sein mußten eine Hebung zu tragen, obwohl der Dichter, um etwaigen Kollisionen auszuweichen, in der Wahl der zwei- und dreisilbigen Reimwörter gewissen prosodischen Regeln folgt, die in §. 76 zur Sprache kommen sollen; gewiß aber konnte er in jenem Falle nicht anders als gótè : hímilè betonen. Meyer meint zwar, [1] daß an den vorhin erwähnten Versstellen bloß in der einen der beiden gebundenen Halbzeilen die Hebung auf zwei verschleifte Silben falle, was mir jedoch unwahrscheinlich vorkommt; eher möchte ich noch die Verschleifung als einen vereinzelten Vorgang, der die Regel nicht zu beeinträchtigen vermag, bei II, 12, 31 zugeben: quĕ́me : nirbĕ́re. Sonst aber fällt regelmäßig die letzte Hebung auf die letzte Silbe der Verszeile, was eben das wesentliche Kennzeichen des stumpfen Reimes ist.

§. 65. Diejenigen Fälle, wo der Dichter außer der die letzte oder vierte Hebung tragenden Schlußsilbe der Vershälfte beim Reimen noch eine oder mehrere der vorhergehenden Silben mit in den Bereich des Gleichklanges zieht, betrachten wir als besondere Modifikationen oder Abarten des stumpfen Reimes, z. B. immer mê : nimmer mê; ermelîn: hermelîn. Die auf diese Art mitklingenden Silben vertheilen sich nun entweder über mehrere Wörter wenigstens in der einen von zwei gebundenen Vershälften, oder sie gehören durchweg je nur einem einzigen größeren Worte an. Im ersten Fall entsteht der Doppelreim, bei welchem sich die Silben suchen; im zweiten Fall bildet sich der erweiterte Reim. Beide Arten können sogar in völligen Gleichklang übergehen und begegnen sich dann in dem rührenden Reim. Wir betrachten sie etwas näher. [2]

1) Bei dem Doppelreim unterscheidet W. Grimm wieder besondere Abstufungen, die sich auch bei Otfried nachweisen lassen. Zunächst drängt sich der Fall auf, wo der Endreim bloß einmal, nämlich nur in der einen der beiden Halbzeilen, verdoppelt erscheint; dabei kann das dem letzten Worte unmittelbar vorangehende Reimwort sowohl in der Senkung, was bei einsilbigen gewöhnlich geschieht, als auch in der Hebung stehen, z. B. er : was er er I, 27, 55; er er: belibanêr III, 23, 50; io sô:

---

[1] A. a. O. S. 30.

[2] Dabei folgen wir der lehrreichen Schrift Wilh. Grimm's: Zur Geschichte des Reims, S. 69. 80. XII.

egiso V, 4, 39. Sodann bietet Otfried Beispiele mit Partikeln von dem Fall, wo der Endreim in beiden Vershälften ein Gefolge von mehreren Reimwörtern hinter sich herzieht, wie Salamon 39: thara frua: thara zua; ferner 46: mit muatu: mit guatu; ebenso I, 27, 28; II, 4, 65; IV, 22, 20. Endlich trifft es sich, daß nur in der einen Zeile zwei Wörter den Doppelreim bilden helfen, wie z. B. I, 11, 26: fuart er: muater.

2) Beim erweiterten Reim lassen sich gleichfalls mehrere Stufen oder Grade unterscheiden:

a) Die einfachste Erweiterung findet Statt mit untrennbaren Partikeln, die aber als unbetont kaum in Rechnung zu bringen sind, z. B. *gi*rustês: *gi*restês I, 1, 50; *ir*wuntan: *ir*stantan V, 4, 47. u. s. w.

b) Von trennbaren Partikeln macht Otfried keinen derartigen Gebrauch. In Zusammensetzungen vertritt übrigens die Form missi — die Stelle einer Partikel wie in II, 11, 41.

c) Sonst kommt der erweiterte Reim in dem zwei-, drei- und viersilbigen Gleichlaute der Wörter verschiedener Art vor, z. B. ruachent: suachent I, 1, 24; nirwanta: firsankta II, 6, 28; gibredigôt: giredinôt II, 13, 40. u. s. w. Im Ludwigslied L. B. 1, 108, 33 ff. Scholl 1, 61, unten:

Sang was *gisungan*, wîg was *bigunnan;*
bluot skein in *wangôn,* spilôdun ther *Vrankon.*

Sogar in den alliterirenden Gedichten findet man den erweiterten Reim angebahnt. So im Wessobr. Gebet:

za *w*idarstan*tanne* enti arc za pi*wîsanne.*

Im Muspilli Scholl 1, 43, 60. L. B. 1, 73, 17:

diu marha ist far*prunnan* diu sêla stêt pid*wungan.*

C. Versmaß und Betonung in der Periode des ahd. Endreimes.

§. 66. Die ahd. Verse mit Endreimen sind ganz nach dem Grundtypus der geregelten Alliterationsverse, wie derselbe vor Allem in dem Hildebrandsliede sich ausgeprägt hat, gebaut, und stimmen, was Maß und Betonung betrifft, im Allgemeinen mit diesen überein. Unsere Aufgabe ist es nun, die darauf bezüglichen Vorgänge und Gesetze auch an dem reimenden Versbau nachzuweisen und die daraus entspringenden Eigenthümlichkeiten noch besonders hervorzuheben. Auch hierin soll uns Otfried Ausgangspunkt und Muster sein. Das Schema seines Versbaues

wird sich uns am deutlichsten veranschaulichen, wenn wir eine Auswahl von Beispielen aus seiner Evangelienharmonie folgen lassen. Er beginnt sein Gedicht mit der Widmung an König Ludwig den Deutschen in Form eines Akrostichons mit folgenden Worten (Scholl 1, 49):

Lúdowìg ther snéllò, des wísdùames fóllò
er óstarrìchi ríhtit àl, so Fránkòno kúning scàl. [1]

Darnach bestehen die Otfried'schen Verse aus Langzeilen von acht Hebungen, mit deren letzterer der Vers schließt. Je zwei solcher Langzeilen aneinander gereiht, wie hier, stellen eine einfache epische Strophe vor. Die einzelne Langzeile selber ist sichtlich in zwei Vershälften oder Kurzzeilen geschieden, welche in der letzten ihrer Hebungen stumpf aufeinander reimen. Je zwei dieser vier Hebungen tragen den Hochton (Akut), zwei den Tiefton (Gravis). Zwischen diese feststehende Anzahl gehobener Silben reihen sich die übrigen als unbetonte Silben d. h. die Senkungen ein, wenn anders sie nicht fehlen, sei es theilweise entweder zwischen der 1. und 2. oder, was noch häufiger der Fall ist, zwischen der 3. und 4. Hebung, sei es in selteneren Fällen auch gänzlich wie z. B. I, 2, 3: fíngàr thī́nàn, oder wie in der zweitnächsten Zeile: sī́ lū́tèntàz. Eine ähnliche Freiheit waltet im Auftakt, welcher der ersten Hebung einer Halbzeile vorausgehen kann oder auch nicht. Geht einer voraus, so kann er bald nur aus einer einzigen und zwar unbetonten Silbe bestehen, wie in dem zweiten, dritten und vierten Halbverse der oben vorangestellten Musterzeilen die Wörter »des«, »er« und »sô«; bald auch aus mehreren Silben, z. B. IV, 17, 5 u. 10: *gistuant* géner u. s. w. — *in gi*thréngi u. s. w. Der folgerichtigen Durchführung des §. 47. 3) b) aufgestellten Grundgesetzes hilft man (wie §. 50 erwähnt wurde) hauptsächlich durch die metrischen Kunstmittel der Synalöphe und Verschleifung nach und deutet den Vorgang nach dem Beispiel einiger Handschriften durch Punkte in folgender Weise an (IV, 17, 6 ff.):

thō slúag er ìmo ịn wárà thánạ thaz zésva ṑrà.
níst ther wìdar hérjè so hḗrerọn sī̀nan wérjè.

Das heißt mit andern Worten: um keine mehrsilbigen, sondern nur einsilbige Senkungen zu haben, werden die unterhalb der Linie punktirten kurzen Vokale ị, ạ, ọ u. s. w. hier und in ähnlichen Fällen für die Aussprache ausgestoßen und beim Lesen nicht gehört.

---

[1] Nhd. wörtlich:
Ludwig der Tapfere, der Weisheit voll
beherrscht er das ostfränkische Reich insgesammt, so wie der Frankenkönig soll.

1. Vom Hochton.

§. 67. Der Rhythmus der alten Verse unserer Sprache und Poesie sowohl in der ahd. als auch in der mhd. Periode wird, wie wir bereits wissen, hervorgebracht durch die Abwechslung zwischen Hebung und Senkung und, falls letztere fehlt, durch eine Abstufung des Tones unter den gehobenen Silben selbst, soweit sie sich in dem Verhältniß des Hochtones oder Hauptaccentes zu dem Tiefton oder Nebenaccente ausspricht. Wir fassen zuerst den Hochton in's Auge. [1]

Gemäß dem Grundsatz der germanischen Accentuation fällt ursprünglich jeder ersten Silbe eines Wortes der Haupton zu. [2] Jedoch erscheint dieses Gesetz in unserer Verskunst schon von Anfang an nicht immer streng durchgeführt; es finden da mancherlei belangreiche Abweichungen Statt, die eine weitere und genauere Beachtung erheischen. Dabei ist und bleibt es aber immerhin eine äußerst merkwürdige Erscheinung, daß selbst in den Abweichungen von dem Grundgesetz wiederum eine gewisse Regelmäßigkeit herrscht, die ebensoweit von rein zufälliger Willkür wie von starrer Konsequenz entfernt ist, so daß unverkennbar ein frei schaffender Geist über den metrischen Formen alter deutscher Dichtung schwebt und sie mit organisch wirkender Bildungskraft durchdringt. So finden wir denn, daß die Fälle, wo die Verschiebung des Tones von der ersten auf die nachfolgende Silbe eines Wortes statthat, meist nur auf Zusammensetzungen mit Partikeln und partikelartigen Wörtern sich beschränken.

§. 68. Aus dem Ahd. sind in dieser Beziehung zunächst folgende einsilbige Präpositionen hieher zu ziehen: ir, int, zi; gi, fir; bi, in. Beim Verlaufe der weitern Entwicklung der Sprache haben sie in manchen Zusammensetzungen gleichzeitig mit dem Verluste des an ihre größere oder geringere Selbstständigkeit geknüpften Accentes auch eine Schwächung ihres Vokallautes erlitten, so daß sie in der mhd. Zeit die Formen er, ent oder en, ze oder zer, ge, ver, be u. s. w. angenommen

[1] Wir stützen uns dabei auf die Resultate wissenschaftlicher Forschungen bei J. Grimm, deutsche Gramm. II. Bd. S. 704 ff., und namentlich bei Lachmann in seiner §. 5. Anm. 2) u. §. 48. Anm. 1) erwähnten Abhandlung; ferner bei Max Rieger a. a. O., Zarncke, Schade u. s. w.

[2] Vgl. §. 14.

haben. Immerhin aber findet unter ihnen selbst wieder ein Unterschied des Accentes Statt, welcher mit ihrer grammatischen Bedeutung zusammenhängt und durch die Gattung der Redetheile, mit welchen sie sich zusammengesetzt finden, ob nämlich mit Verben oder Substantiven, bedingt ist. Die drei ersteren (*ir*, *int*, *zi*) verlieren nur in Zusammensetzungen mit Verben oder mit den von Verben abgeleiteten Nominibus ihren Hauptaccent oder Ton. Man betont also z. B. ergében, ergébung, ergébnis, ergíbig. In ihrer volleren und älteren Form hingegen (ur, ant, zua) bleibt ihnen der Hauptton ungekränkt, z. B. úrgift. Einige weitere Beispiele lassen uns diesen Unterschied, der in den für's Nhd. erhaltenen Formen jetzt noch besteht, noch deutlicher erkennen: erlóuben — úrloup; erspríngen — úrsprinc; ertéilen — úrteil; ersúochen — úrsuoch; enpfáhen — ántfanc; entlázen — ántlâz. Nur in der Form urhêttun zu Anfang des Hildebrandsliedes will Feußner gegen Lachmann der Vorpartikel ur den Ton absprechen, weil dieses Wort als Präteritum von einem starken Wurzelverbum urheitan anzusehen, statt mit einem schwachen, von dem Substantiv urhêt (oder urheiz) abgeleiteten Verbum urhêtjan (urheizjan, urheizen) in Verbindung zu bringen sei; in diesem Falle ist die Alliteration in der ersten Langzeile des Liedes gefunden und entweder zu lesen nach Scholl 1, 15, 1:

Ik gi*h*ôrta dhat seggen, dhat si ur*h*ēttun aenôn muotin, [1]

oder man muß eine Lücke annehmen, bei welcher zu aenôn muotin ein correspondirender Halbvers zu ergänzen ist. Es darf überhaupt durch die Versstellung die Tonregel der genannten Vorsilben keinerlei Beeinträchtigung erfahren. Namentlich ist zu merken, daß eben ihre abgeschwächten Formen trotz etwa nachfolgender Konsonanten nicht als Hebungen verwendet werden können. Fehlerhaft wäre es also z. B. zu betonen jóch den tód ouch zístíaz, statt jóch den tód óuch zistíaz; fehlerhaft dés er sêre éntgált, dagegen richtig dés er sêrè éntgált.

Die zwei nächsten Partikeln *gi* oder *ge* und *fir* oder *ver* sind durchweg so gebraucht, daß sie in allen Zusammensetzungen, wo sie auch vorkommen mögen, den Hochton an den Stamm abtreten, z. B. gifúndan — gifúari; virnúman — firstántnissi. Bei der Partikel bi ist, wenn sie

---

[1] Nhd.: „Ich hörte das sagen, daß sich herausforderten zu Einzel-Angriffen (d. i. zum Zweikampf) Hildibracht und Hadubrand", wie es weiter heißt.

vor Nominibus steht, der Accent schwankend, vor Verben hingegen rückt er weiter. Später hat sich außer der abgeschwächten Form *be* auch eine verlängerte *bî* erzeugt, die nicht nur als selbstständiges Wort (nhd. bei), sondern auch als Theil einer Zusammensetzung den Ton trägt z. B. bîtragen, bîspel. Dem Wort *biderbe* ist die im Ahd. gewöhnliche Betonung der ersten Kürze geblieben, als ob es von einem Stamm bid herkäme. — Die Präposition *in* tritt mit verschiedenem Tone auf, je nachdem sie loser oder fester mit einem Wort sich verbindet: betont ist sie theils in Verbindung mit einem Nomen z. B. ímbot, theils als trennbare Partikel bei einem Verbum z. B. giang ín; unbetont hingegen nur in abgeschwächter Bedeutung mit Verben verbunden, z. B. inbíotan, inlíuhten, infáhan.

§. 69. Außer den genannten einsilbigen gehen auch zweisilbige Präpositionen, wo sie nicht als selbstständige Wörter auftreten, also in unzertrennbarer Verbindung mit allen Formen eines Verbums, ihres ursprünglichen Hochtones verlustig. Es sind folgende: a) ubar (über), untar (under), meist auch thuruh (durch); b) umbi (umbe), widar (wider), gegin (gegen), hintar (hinder); bei letzterer Reihe, sowie zuweilen bei furi (für) und fora (vore, vor), findet die Regel jedoch nur dann ihre Anwendung, wenn der Kasus von ihnen selbst und nicht vom Verbum abhängt. Ungeachtet der erlittenen Abschwächung ihres Tones sind diese zweisilbigen Präpositionen in ihrer metrischen Fügung doch noch stark genug, um für sich allein einen Versfuß zu bilden d. h. eine Hebung und Senkung zu füllen, sofern ja der allgemeinen Regel zufolge jede erste Silbe eines Wortes höher betont ist als die nachfolgende. Schon der Umstand, daß sie bei guten Dichtern nie im Auftakt erscheinen, wo doch mehrsilbige Wörter immerhin gestattet sind, liefert einen negativen Beweis hiefür; ebenso spricht die Wahrnehmung, daß einige derselben, wie ubar und wider, in Zusammensetzungen niemals als einsilbig in die Senkung zu stehen kommen, außer etwa nur selten in die erste, für ihre verhältnißmäßig stärkere Betonung. — Nach Art der untrennbaren Präpositionen verhalten sich in Zusammensetzungen rücksichtlich des Tones auch das Adjektiv fol (vol, volle) und das Substantiv missi (misse): vor einem Verbum treten sie den Hauptton an dasselbe ab, mit einem Nomen verbunden behalten sie ihn, z. B. volspráh, volbríngen, missiquédan, misselíngen; fólnissa, míssidati (malefacto). —

Der Grund, warum die genannten Partikeln und partikelartigen Wörter in ihren Zusammensetzungen mit andern Redetheilen den ihnen

als ersten Silben gebührenden Hochton in der Regel nur an das Verbum abtreten, führt M. Rieger[1] auf den dem Verbum innewohnenden Begriff der Thätigkeit zurück, welcher in Vergleich mit dem in dem Nomen enthaltenen Begriff des Seins mehr in's Abstrakte falle, ein Umstand, vermöge dessen das Verbum in seiner Rückwirkung auf die mit ihm verbundenen Partikeln eine Verflüchtigung oder Abschwächung ihrer ursprünglich sinnlichen Bedeutung nach sich ziehe.

§. 70. Mit Recht wird es von Lachmann als eine Verwilderung oder zum Mindesten als eine Vernachlässigung der deutschen Hauptaccentregel bezeichnet, wenn die Verschiebung des Tones auch in andere Zusammensetzungen als in die mit Präpositionen eindringt. Dazu gehört vorerst der im Tone schwankende Gebrauch der untrennbaren Partikel ala — (mhd. und nhd. al —), welche nicht einmal in substantivischen, geschweige in Verbal-Verbindungen die regelrechte Betonung allgemein, obwohl da vorherrschend, durchgeführt hat, denn es findet sich z. B. in álawārī neben in alawár. Im Wessobrunner Gebet scheint ihr durch die Alliteration der Ton gesichert, L. B. 1, 68, 7:

enti dô was der éino álmahtîco cot.[2]

Der Entziehung des Hochtons scheint mitunter auch die Verneinungspartikel *un* — bereits bei Otfried zu unterliegen, z. B. unfrúati, undráte. Sichtbarer tritt dieses Schwanken im Heliand hervor, wo z. B. in einer und derselben Verszeile 55, 7: únwīson neben ungewíttigon vorkommt. Uebrigens beschränkte sich diese Irregularität lange Zeit meist auf mehrsilbige Adjektiva und machte auch da oft der richtigeren Betonung Platz, bis endlich die Verrückung des Hochtons vor jeder Art von Wörtern, mit denen sie Zusammensetzungen eingehen, erfolgte. So war es im Mhd. gar nicht auffallend zu betonen: alsó, unfróh, unschúldig, unmínne, ungérne, unsánfte u. s. w., eine Betonung, die wiederum unserem nhd. Ohre nicht zusagt.

§. 71. Zuweilen geschieht es, daß sogar einfache Wörter, die keine Komposita sind, von jener irregulären Betonung betroffen werden. Wenigstens ist dies mit einigen persönlichen Fürwörtern in den Formen *inan, imo, ira, iru, unsih* der Fall. Doch dürfen wir darin weniger eine Verletzung der Hauptaccentregel als vielmehr nur den auch andern

---

[1] A. a. O. S. 253 f.

[2] Nhd.: „Und da war der eine allmächtige Gott."

Sprachen gemeinsamen Vorgang der Enklisis erblicken, welche bloß da eintreten kann, aber nicht muß, wo kein Nachdruck auf dem Pronomen liegt, welchen in diesem Fall selbst die Handschriften auf das vorhergehende Wort verlegen. So wird denn nun bald ínan betont z. B. Otfr. II, 4, 104; bald inán z. B. I, 15, 13. u. IV, 24, 15: hína hína ním inán; an andern Stellen wieder ním inan, ób inan. Uebrigens kann man in manchen Fällen, wo das Versmaß nicht dawiderläuft, die Vokale leicht elidiren. Aus dem enklitischen Gebrauch dieser Pronomen folgt von selbst, daß sie, an die Spitze einer Verszeile gestellt, nicht anders denn betont sein können; zweifelhaft mag dieses nur zu Anfang der zweiten Kurzzeile sein, sofern ein hochbetontes Wort, mit welchem die erste Vershälfte schließt, über die Cäsur hinweg seine attrahirende Kraft auf ein folgendes Pronomen zu äußern vermag.

§. 72. Ueber die Betonung fremder Namen und Wörter verbreitet sich Lachmann (in der viel genannten Abhandlung S. 259 ff.) ziemlich ausführlich, räumt aber selbst ein, daß das Ergebniß seiner hierauf bezüglichen Untersuchungen keineswegs zweifellos dastehe. Wir beschränken uns hier nur auf das Wichtigste.

1) Die zwei- und dreisilbigen Fremdwörter sind gewöhnlich dem Gesetze deutscher Accentuation unterthan, außer einigen wenigen Eigennamen als da sind: Cāín, Dāvī́d (Gen. Dāvī́des), Hjērusalḗm (Accus.), Nōḗ neben Nṓēs Otfr. IV, 7, 50.

2) Bei völlig fremden Wörtern von mehr als drei Silben überwiegt die Betonung der alten klassischen Prosodie und es kommt die bekannte Regel in Anwendung, wornach der Accent nicht über die drittletzte Silbe eines Wortes zurück nach vornen treten darf, wobei übrigens eine deutsche Flexionssilbe nicht mitzählt oder in Anschlag kommt, z. B. Hjērosólima, Hjērosólimōno. Sogar schon unter den dreisilbigen fügen sich manche nicht selten dieser Regel. Was insbesondere die Fremdwörter mit dem Laute i in der vorletzten Silbe vor einem andern Vokale betrifft, so hat derselbe den Hauptaccent, wenn er lang ist, z. B. Hēlī́as; ist er kurz, so zieht sich der Accent zurück und das i nimmt konsonantischen Charakter an, wird j, z. B. Bethánja, Márja neben Marī́a. Für die übrigen Fremdwörter bleiben meist die Regeln der klassischen Prosodie in Kraft.

3) Fremdwörter mit deutscher Endung nehmen in der Regel deutsche Accentuation an, z. B. káritas, pl. káritāti, Otfr. I, 18, 38. Deß-

gleichen alle auf — ari ausgehenden Wörter, z. B. kárkāri. Namentlich verläugnen páradīsi und ántikristo (IV, 7, 28) ganz und gar ihren fremden Ursprung. Auf diese Weise verkürzen noch viele andere lateinischen oder griechischen Wörter ihren Accent und werfen ihn im Widerspruch mit ihrer ursprünglichen Betonung und sogar ohne Rücksicht auf die Silbenzahl auf die erste Silbe zurück, z. B. kástèlle, lívol (III, 1, 2), lívoli, lívolan. Ausgenommen sind: Hērṓd, mandā́t, Jōhánne. Uebrigens sind es mehr nur die Gattungsnamen, welche solchen Verkürzungen anheimfallen.

In der Betonung der Fremdwörter herrscht zwischen Otfried und dem Dichter des Heljand ein Unterschied, der hier nicht übergangen werden darf, nämlich der, daß letzterer weit mehr als ersterer nach der deutschen Accentregel sich richtet und weit weniger Anstand nimmt, fremde Namen und Wörter, vielleicht weil er sie in größerer Anzahl seinem Gedichte einverleibt, ohne Rücksicht auf ihre Herkunft deutsch zu flektiren. Lachmann versteigt sich bei einer Sache, die doch wohl nur aus der Individualität der Verfasser zu erklären ist, zu der kühnen Behauptung, daß die fremden Wörter sich immermehr zu der deutschen Accentregel bequemt haben würden, wenn der Stabreim in unserer Poesie herrschend geblieben wäre. Beispiele der im Heljand herrschenden Abweichung von Otfried's Gebrauch sind unter andern folgende Wörter: Gálilḗa, Jérusalēm, ˊElīas, ˊAndrēas, Jōhánnes, Rṓmāno, ˊAegypteo. Aehnlich kommen im Muspilli vor: Sátanāse, Sátanaszes u. s. w.

2. Vom Tiefton.

§. 73. Nicht minder beachtenswerth als der Hochton erscheint für den metrischen Bau unserer alten Dichtungen der Tiefton oder Nebenaccent; denn auch er war, wie jener, als Hebung zu dienen geeignet. Während nun aber der Hochton oder Hauptaccent in der Regel an der Stammsilbe, mochte sie lang oder kurz sein, haftete, fiel der Tiefton meist den Bildungssilben anheim, weil ihnen vermöge ihrer ehemaligen Stärke und Volltönigkeit auch Hebungsfähigkeit innewohnte, außer etwa in Zusammensetzungen, wo mehrere Wurzeln enthalten sind, die schon durch ihr logisches Subordinationsverhältniß eine Verschiedenheit des Tones in der Art bedingen, daß die eine oder die andere mit dem Nebenton sich begnügen mußte. Die Vertheilung des Tieftones über die Nebensilben erfolgte aber nach bestimmten

Gesetzen, welche für die ahd. und mhd. Verskunst im Grunde die gleichen sind. Wir müssen also bei der nachfolgenden Erörterung der Gesetze über den Tiefton und sein Verhältniß zu den andern Tönen beide Hauptperioden, sowohl die mhd. als die ahd., zusammennehmen; diese Anticipation mag um so mehr gerechtfertigt sein, als gerade die genauere Untersuchung des mhd. Versbaues es ist, welche auf die Entdeckung der die Betonung der ahd. Nebensilben in gleicher Weise regelnden Gesetze geleitet hat. [1]

§. 74. Als Hauptgesetz über den Tiefton in den Versen der ahd. und mhd. Metrik gilt dies:

Nach kurzer Stammsilbe hat die zweitnächste Bildungssilbe den Tiefton, nach langer Stammsilbe hat die erste zunächstfolgende Bildungssilbe den Tiefton, beide Bildungssilben mögen beschaffen sein wie sie wollen, ob lang oder kurz.

Dabei wird eben die Stammsilbe als die betonteste, mit dem Hauptaccent begabte angesehen und unter Kürze und Länge ihr Quantitätsmaß verstanden. Nach allgemeinem Brauche und zugleich um des leichtern Verständnisses willen bezeichnen wir bei den nachfolgenden Beispielen den Hochton oder Hauptaccent mit dem Akut (⊥́), den Nebenaccent oder Tiefton hingegen mit dem Gravis (⊥̀). Darnach betont man im ersten Fall, wo den Bildungssilben eine kurze Stammsilbe vorangeht, auf folgende Weise: ahd. fĭ́dulà, wŏ́roltì, sắgētī̀; mhd. lŏ́betè, ĕ́delèm, jĕ́gerè. Im zweiten Fall, wo eine lange Stammsilbe vorausgeht, ist die Betonung diese: ahd. sā́lìda, spéichèlu, kéisères, ótmùati; mhd. mī́nìme, scháchæ̀re, blúotìger, láchète. Beide Arten des Rhythmus finden, ganz abgesehen von der Quantität der Silben, insofern ein Analogon in der altklassischen Metrik, als sich die Betonung im ersten Fall an den Creticus (— ⏑ —), im zweiten Fall an den Palimbacchius (— — ⏑) anlehnt. Beachten wir aber im Deutschen zugleich die Länge und Kürze nicht nur der Stamm-, sondern auch der Nebensilben, so gestaltet sich das Verhältniß vielseitiger. Jede der beiden Hauptarten bietet nämlich nach der

---

[1] Es wird kaum der Bemerkung bedürfen, daß es Lachmann, die Brüder Grimm und M. Rieger sind, welchen wir die wissenschaftliche Erforschung und Begründung auch dieses Gegenstandes verdanken. Außerdem ist zu vergleichen: Fr. Zarncke, das Nibelungenlied. Leipz. 1856. Einleit. p. XLI. sqq.

prosodischen Beschaffenheit der Bildungs- oder Nebensilben vier mögliche Formen dar, wie dies aus folgendem Schema ersehen werden kann.[1]

1) Bei kurzer Stammsilbe:

⏑́ ⏑ ⏑̀, ⏑́ — —̀, ⏑́ ⏑ —̀, ⏑́ — ⏑̀.

2) Bei langer Stammsilbe:

—́ —̀ —, —́ ⏑̀ ⏑, —́ —̀ ⏑, —́ ⏑̀ —.

§. 75. Die hiemit aufgestellte Grundregel über die Reihenfolge des Hoch- und Tieftones gilt natürlicher Weise nicht bloß den dreisilbigen Wörtern, sondern diese dienen nur als Norm für die Betonungsweise aller übrigen Wortfügungen, welche wir in dieser Rücksicht in zwei weitere Gruppen sondern können.

Nehmen wir zuerst die Wörter von mehr als drei Silben, so müssen auch bei ihnen die Nebensilben stets nach der Quantität der vorangehenden hochbetonten Silbe beurtheilt werden; außerdem aber ist die Ertheilung eines weiteren Nebenaccentes d. i. eines zweiten oder dritten Tieftones, in dem gleichen Verhältniß von der prosodischen Beschaffenheit derjenigen Silbe, welche den jedesmalig vorangehenden Tiefton trägt, abhängig gemacht. Einige Beispiele werden uns dieses eigenthümliche Tonverhältniß am besten versinnlichen. Das mhd. Wort »unfrôlîche« hat vermöge der Hauptaccentregel den Hochton auf der ersten Silbe; da nun diese durch Position lang ist, so fällt der erste Tiefton auf die zunächstfolgende Silbe frô, obgleich sie Stammsilbe ist; auch diese ist schon von Natur aus lang, deßhalb trifft der zweite Tiefton wiederum die zunächstfolgende d. i. die dritte Silbe des Wortes lîch; und wenn wir endlich dem Schlußvokal e noch etwas von früherer Jugendkraft zugestehen wollen, so kommt diesem aus dem gleichen Grunde der dritte Tiefton zu. Da sonach auf jeder Silbe des Wortes ein Accent ruht, so könnte es für sich ganz allein einen Halbvers von vier Hebungen ausmachen, wenn es gerade das Versbedürfniß erheischen sollte, wie z. B.

únfrȍlî̀chè
sáz der kǘnic rî́chè.

Ein anderes Verhältniß der Töne bietet das gleichfalls viersilbige Wort »lantpflegære«: seine erste Silbe mit dem Hochton ist lang durch Position, darum fällt auch hier der erste Tiefton auf die zunächstfolgende Silbe pfle; weil nun aber diese von Natur kurz ist, so rückt der zweite

---

[1] M. Rieger, a. a. O. S. 256.

Tiefton über die nächste, obgleich lange Silbe gær hinaus und setzt sich auf die Schlußsilbe; demnach ergibt sich als regelrechte Betonung des ganzen Wortes diese: lántpflĕ̀gærè, gerade wie jetzt bei seiner nhd. Feminalform „Landpflegerinn", nachdem auch die dritte Silbe kurz geworden ist. — In gleicher Weise gestaltet sich das beschriebene Accentverhältniß bei allen Wörtern derselben prosodischen Beschaffenheit, z. B. in dem Otfried'schen Verse:

thero gótes drútbòtōnò.

Bei der andern möglichen und wirklich vorkommenden Gattung von Wortverbindungen im Verse, wo das einen Hochton tragende Wort aus zwei Silben besteht, bleibt das Verhältniß ganz das nämliche, sobald sich demselben in der Reihenfolge der Rhythmen entweder ein selbstständiges Wort mit schwachem Vokale oder aber eine unselbstständige, zu dem nächstfolgenden Worte gehörige Vorsilbe mit schwachem Vokal anschließt und so die Stelle einer dem Stammwort angehängten Bildungssilbe vertritt. Wir sehen dieses an der Betonung folgender mhd. Beispiele:

der künec zè Rı̆́ne.
háttèn geséit.
ze rā́te getā́n.
wúrdèn getā́n.
wı̆́derè getā́n. [1]

§. 76. Die Wörter und Wortfügungen, welche dem so eben erörterten Betonungssystem anheimfallen, stellen sich jedoch nicht alle auf die gleiche Weise der metrischen Fügung zu Gebot, namentlich wenn sie an den Schluß der Verse zu stehen kommen. Vorläufig beschränken wir uns auf den Gebrauch derselben am Schlusse der ahd. Verse, welche alle in stumpfen Reim ausgehen; und hier unterliegt nun ihre Verwendbarkeit folgenden Bedingungen:

1) Unter den zweisilbigen Wörtern sind nur diejenigen von dem Versschlusse und demnach auch vom Reime ausgeschlossen, deren erste Silbe d. h. die Wurzel prosodisch kurz ist, wie z. B. lĕsan, wĕsan, grĕbir, zĕlit, sĭto, bŭhil, nĕman, nĭmit, hĭmil, thĕgan u. s. w. Solcher bedient sich wenigstens Otfried, welcher darin maßgebend

[1] Die Wortform widere ist zwar dreisilbig, ist aber hier in der metrischen Fügung in Folge der Verschleifung (wi͡dere) zweisilbig gedacht; stimmt übrigens in beiden Fällen zu der aufgestellten Regel.

ist, nie zum Reimen. [1] Scheinbare Ausnahmen weiß Grimm zu beseitigen oder zu heben, z. B. IV, 24, 29: inan verbinde man zu níminàn; II, 19, 13: werit lese man suerje : werje.

2) Von den dreisilbigen Wörtern wird ebenfalls der größere Theil am Schluß der Reimzeilen zugelassen, während der übrige kleinere Theil ausgeschlossen bleibt.

a) Zugelassen werden

α) alle diejenigen, welche ohne Rücksicht auf die prosodische Beschaffenheit der Bildungssilben die Stammsilbe, wenn sie vorausgeht und mit dem Hochton versehen ist, kurz haben; ihre Betonung kann also nach klassischem Begriff und Ausdruck tribrachisch, amphibrachisch, anapästisch oder baccheisch sein; im deutschen Halbvers füllt alsdann die hochbetonte Stammsilbe die dritte Hebung, die zweite Bildungssilbe als die letzte übernimmt auch die letzte oder vierte Hebung, und zwischen beide senkt sich als unbetont die erste Bildungssilbe ein, z. B.

séhet thèsē fǒ́galà　　thìe hiar flíagent ǒ́banà.
állō wīhī in wǒ́roltì　　thir gótes bòto sắgētì.

β) Unter den dreisilbigen Wörtern mit langer Stammsilbe hingegen eignen sich nur diejenigen für den Versschluß, welche zugleich die erste Bildungssilbe lang haben, also Wörter von molossischer und palimbacchischer Betonung. Hier machen dann die drei Silben des Wortes gerade die drei letzten Hebungen des Halbverses aus: denn auch die letzte Silbe wird, um zur vierten Hebung gleichsam emporgeschraubt zu werden, mit einem Nebenaccent versehen, z. B.

sìh thaz hḗrȭtí　　theist ímo *thíomûatì.*

b) Ausgeschlossen sind demnach diejenigen dreisilbigen Wörter, welche zwar mit einer langen Stammsilbe anheben, aber die erste ihr folgende Bildungssilbe kurz haben. Diese sind ihrer schweren Betonung wegen als ungeeignet für den Versschluß anzusehen, wenn anders die Bedingungen eines regelrechten Versbaues in Kraft erhalten werden sollen. Wollte man nämlich dem Worte gemäß seiner Silbenzahl drei Füße (Hebungen) zutheilen, so gienge dies wohl in der Mitte des Verses an, aber an's Ende gestellt würde zwischen zwei Kürzen eine Senkung ausfallen, während doch diese nach

---

[1] J. Grimm, d. Gramm. I. Th. 2. Ausg. S. 17.

§. 47. 2) nur dann fehlen darf, wenn von zwei aufeinanderfolgenden Hebungen die erste durch eine Länge vertreten ist. Ebenso unzulässig wäre der andere denkbare Fall, nämlich die erste Silbe eines solchen Wortes, also die Stammsilbe als dritte Hebung zu verwenden, weil man dann so betonen müßte, daß, wie beispielsweise in einemò, von den zwei Bildungssilben die letzte als Trägerin der vierten Hebung das Uebergewicht über die erste davon trüge, wodurch zugleich diese nach einer langen Stammsilbe des durch das Grundgesetz §. 74 ihr zugesprochenen Tieftones widerrechtlich beraubt würde. Zwar kann nicht in Abrede gezogen werden, daß Verstöße dieser Art bereits im IX. Jahrh. auftauchen; sie beschränken sich aber entweder auf eine geringe Anzahl von Fällen, oder sie sind (wie namentlich die erwähnte höhere Betonung der letzten Silbe gegenüber der ihr vorausgehenden) durch das Versbedürfniß geboten. So bleibt es denn jedenfalls bei der Regel, daß daktylische und kretische Wörter für den ahd. Versschluß nicht recht zu brauchen waren und daher auch so viel als möglich von den Dichtern an solchen Stellen vermieden wurden.

§. 77. In diesen das Verhältniß des Tieftons zum Hochton regelnden Gesetzen offenbart sich also unverkennbar eine Wechselwirkung des Accentes und der Quantität. Der Accent ist und bleibt aber oberstes Prinzip; er räumt dem Gesetze der Quantität nur das Recht ein, den Nebenton über die Nebensilben eines Wortes nach Maßgabe der Länge und Kürze seiner den Hochton tragenden Stammsilbe zu vertheilen. Maßgebend sind in dieser Hinsicht für die Bestimmung der Längen mittelst Position nicht nur verdoppelte oder gehäufte Konsonanten, sondern auch noch folgende einfache oder einfach aussehende Konsonanten: f, z, ch, p und k. [1] Schon im Ahd. wurden diese Buchstaben nach einem kurzen Vokale geschärft ausgesprochen; späterhin begann man diese ihre geschärfte Aussprache durch Verdopplung in der Schrift anzuzeigen.

Die Art und Weise, wie unter solchen Umständen das quantitätische Prinzip das Gesetz des Accentes durchbricht, hat allerdings für unser Ohr, das dessen entwöhnt ist, etwas Verletzendes. So will uns namentlich die constante Erhöhung der in der letzten, den Reim begründenden Hebung stehenden Nebensilbe als ein von der Betonung der gewöhnlichen Rede abweichender Vorgang nicht recht zusagen. Ebenso widerstreitet es

---

[1] J. Grimm, deutsche Gramm. 2. Ausg. I. Th. S. 385.

unserem Gefühl, wenn in dreisilbigen Wörtern, die mit einer langen Silbe anheben, der Nebenaccent in der Mitte eintritt, da wir jetzt gewohnt sind, ihn in solchen Fällen an das Ende zu stellen wie z. B. in: séligèr. Beides aber hatte seinen guten Grund in der Vollgewichtigkeit der alten Nebensilben, wovon sich als sprechende Zeugnisse einzelne Bruchstücke in das Nhd. gerettet haben, wie z. B. frúchtbàrer, wáhrhèiten. So ist auch die eigenthümliche Betonung jener uns nunmehr abhanden gekommenen dreisilbigen Wörter, welche mit einer Kürze anheben, ganz in den natürlichen Lautgesetzen begründet: nach M. Rieger [1] beruht sie nämlich darauf, daß jeder Ton, um seine überwiegende Kraft geltend zu machen, mehr als eines Zeittheils (mora) zum Ausklingen bedarf; während ihm nun eine lange Silbe zwei Zeittheile hiezu gewährt, kann er über einer kurzen Silbe schwebend nur dann Raum zur Kraftentwicklung gewinnen, wenn auf dieselbe entweder eine Pause oder, wie eben bei dem in Frage stehenden Falle, eine gänzlich unbetonte Silbe folgt. Solche metrische Erscheinungen verstoßen — gleich dem in §. 49 (vgl. §. 47) besprochenen Falle, wo nämlich zwei Hebungen unmittelbar sich berühren, sei es in ein- oder zweisilbigen Wörtern, wie z. B. gúat ìst; in éwòn zi — so wenig gegen den Genius der Sprache, daß es nur einer Gewöhnung des Ohres bedürfte, um sie auch so als Wirkung eines natürlichen Sprachgesetzes, ja als Produkt einer entwickelteren Kunstbildung zu fühlen und zu erkennen.

§. 78. Zwar ist nicht zu verkennen, daß die Reim- und Verskunst in jenem Stadium ihrer Entwicklung noch mit mancherlei Mängeln und Unvollkommenheiten im Einzelnen und Allgemeinen behaftet erscheint. Der Reim ist vielfach ungenau und erzwungen; die öftere Wiederkehr lückenbüßender Flickwörter und gewisser stereotyp gewordener Wortformeln in den Otfried'schen Versen oder Reimen erzeugt manchmal eine solche Einförmigkeit, daß sie sich dem Ohre des Lesers lästig erweisen: man denke z. B. nur an die vielen, zuweilen Schlag auf Schlag folgenden Ausdrücke in not, in noti, in notin, zi war, in waru, in ala war. Ferner drängen sich die Härten der Verschleifung, wo sie sich häuft, unangenehm auf. Endlich geht zuweilen auch das Versmaß auf unsichern Füßen einher, wenn nämlich die Betonung schwankt, wie z. B. zwischen odo óuh und ódo ouh. Allein trotz diesen und ähnlichen Merkmalen der frischen Kunst zeigt sich doch schon selbst bei Otfried im Allgemeinen

---

[1] A. a. O. S. 255.

ein kräftiger Anlauf zu jener Meisterschaft, welche den Reichthum der ahd. Sprache an mannigfaltigen, durch Entschiedenheit und Geschmeidigkeit ausgezeichneten Biegungen und Endungen, sowie die Naturfrische und Unmittelbarkeit ihres Satzbaues nicht selten in glücklichen Fügungen dem Versbau anzupassen versteht. Was namentlich den rhythmischen Gang der Otfried'schen Verse anbelangt, so gereicht ihnen jene sanfte und ruhige Ebenmäßigkeit, womit sie in der Regel einherschreiten, insofern wieder zum Vorzug, als dies ganz dem Ton der epischen Dichtung entspricht und als dadurch die Verse an manchen Stellen, besonders wo die Senkungen häufiger unterbleiben, eine eigenthümliche Milde und Weichheit gewinnen, wie z. B. der Anfang der »Invocatio scriptoris ad dominum« I, 2, 1—5 beweist. Doch nicht immer in einförmigem Zuge bewegt sich des Dichters Erzählung und Belehrung fort; bisweilen bricht bei ihm eine größere Gewalt über die äußeren Mittel der rhythmischen Kunst hervor, welche sich dadurch verräth, daß er einerseits durch die Wahl und Stellung einsilbiger Wörter in Hebungeu, worauf keine Senkung folgt, Raschheit und Schnelligkeit zu erzeugen, andererseits an einzelnen bedeutsameren Stellen durch die Betonung mehrerer Silben eines längeren Wortes Gewicht und Schwere seinem Ausdruck zu verleihen weiß. Treffen wir auch hie und da auf ungefüge Stellen und metrische oder sprachliche Härten, so werden sie doch anderwärts oft wieder aufgewogen durch musterhafte Verse, wie z. B. IV, 23, 39 ff.:

ántwurtìta líndò	ther kéisor ḗwīnìgo thṓ
ther kúning hímilìsgo inwā̀r	thèmo hérizòhen thā̀r.

Dies sind Verse, in welchen Otfried — nach Lachmann's Urtheil — alle Pracht, Würde und Lieblichkeit der Sprache vereinigt zu haben scheint.

D. Strophische Beschaffenheit des ahd. Endreimes.

§. 79. Während bei den alliterirenden Gedichten die Strophenform dahingestellt bleibt und etwa nur für das Hildebrandslied angenommen werden mag, tragen die ahd. Gedichte mit Endreimen von Otfried an bis zunächst ins XI. Jahrh. unverkennbar ein strophisches Gepräge. Es lassen sich für die Gedichte des angedeuteten Zeitraums mehrere Strophenarten unterscheiden.

Die einfachste Strophe ist die epische. Sie besteht aus zwei Langzeilen oder, wenn man diese in je zwei Hälften zerlegt, aus

vier Kurzzeilen. In dieser Gestalt begegnet sie uns auf dem Gebiet der reimenden epischen Poesie zuerst bei Otfried, welcher sie so, wie die in §. 66 mitgetheilten Proben zeigen, sein ganzes Werk hindurch festhält. Die beiden zu einer solchen Strophe vereinigten Vers- oder Reimpaare bilden zwar in der Regel wie ein metrisches so ein logisches Ganzes, welches durch den Schluß des Satzes begrenzt wird; sehr oft aber auch spielt der Sinn aus dem einen in das andere hinüber, wobei die strophische Einheit dem Zweck des Verständnisses aufgeopfert erscheint.[1] Weniger jedoch ist dies bei den den einzelnen Geschichtsabschnitten angehängten erbaulichen Betrachtungen (»mystice«) der Fall, weil sonst der didaktische Inhalt mit der epischen freieren Form in einen Widerstreit gerathen könnte; einer solchen Gefahr ist erst auf der späteren höheren Kunststufe durch die strengere Scheidung lyrischer und epischer Stoffe entschiedener vorgebeugt.

Schon die einfache epische Strophe Otfried's, die durch gleichmäßige Anreihung der Versglieder sich auf- und abspinnt, muß für den Gesang bestimmt gewesen sein, sofern S i n g e n und S a g e n, jene beiden sprüchwörtlich nebeneinander gestellten Vortragsarten der Gedichte (Sagen ist das bloße Lesen derselben), in jenen älteren Zeiten noch keinen Gegensatz gebildet haben;[2] was man dichtete, sollte nicht bloß gesagt oder gelesen, sondern auch gesungen werden. Otfried selbst spricht ausdrücklich von einem Gesange seines Gedichtes, zu dessen Abfassung er eben deßhalb aufgefordert worden sei, um durch dessen Gesang die weltlichen Gesänge zu verdrängen.[3] Den sprechendsten Beweis hiefür liefert die Heidelberger Handschrift, wo wirklich eine Strophe mit Musiknoten überschrieben ist.

§. 80. An die einfache epische Strophe mit zwei Langzeilen schließen sich die erweiterten Formen der drei-, vier-, fünf-, sechs- und neunzeiligen Strophe an. Diese Strophen kommen zuerst in den sogenannten ahd. L e i c h e n vor. Aus der ahd. Zeit haben sich folgende Leiche in der Ueberlieferung erhalten, deren strophische Beschaffenheit hier kurz angedeutet werden soll.

---

[1] Otfried selbst spricht dies klar und deutlich in seiner lateinischen Vorrede mit den Worten aus: Sensus enim hic interdum ultra duos vel tres versus vel etiam quatuor in lectione debet esse suspensus, ut legentibus, quod lectio signat, aperior fiat.

[2] Vgl. Lachmann, über Singen und Sagen, Abhandl. d. Berl. Akad. der Wissensch., hist.-philol. Kl. S. 105 u. 107.

[3] Wörtlich: »ut aliquantulum hujus cantus lectionis ludum secularium vocum deleret.«

1) Der einzige Leich, in welchem die dreizeilige Strophe ungemischt mit andern Strophenarten vorkommt, ist das Gebet zum h. Petrus (L. B. 1, 103. Scholl 1, 63). Die drei Langzeilen, welche leoninisch reimen und daher auch in sechs paarweise gereimten Kurzzeilen sich darstellen lassen, sind in jeder der drei Strophen, aus welchen der ganze Leich besteht und von denen die erste in §. 32 angeführt ist, rücksichtlich ihrer metrischen Beschaffenheit zwar einander gleich, aber ihr musikalischer Vortrag war ein verschiedener. Denn wie die in der Handschrift über dem Texte angebrachten Singnoten ausweisen, [1] so hatte jede Strophe ihre eigene Melodie, bloß für den je die dritte Langzeile aller drei Strophen bildenden Refrain »Kyrie eleyson, Christe eleyson« blieb die Melodie die gleiche, in welche beim liturgischen Vortrage die ganze Christengemeinde in der Kirche einstimmte, während die ersten Absätze als Aufgesang von Einzelnen vorgetragen wurden.

2) In drei andern Leichen — Christus und die Samariterin; eine poetische Bearbeitung des 138. Psalmes; das Ludwigslied — sind die einzelnen Strophen schon in ihrem äußern Umfang von ungleicher Länge, so zwar daß die zweizeiligen noch merklich vorschlagen und die Mehrzahl bilden, aber zwischen sie schon auch größere, wie die dreizeiligen, eingemischt sind, wie man sich aus L. B. 1, 103—110 und Scholl 1, 59 ff. überzeugen kann. — In materieller Hinsicht muß der letztgenannte Leich, welcher auf den austrasischen König Ludwig III. zur Verherrlichung seines bei Saucourt im Jahr 881 über die Normannen erfochtenen Sieges von einem Geistlichen gedichtet wurde, als Epoche machend für die Geschichte unserer altdeutschen Poesie angesehen werden, insofern er seit Einführung des Christenthums das erste epische Gedicht mit weltlichem Inhalt ist und so von der nunmehr veränderten Stellung der Geistlichkeit zur Volkspoesie, von dem gänzlichen Umschlag ihrer Stimmung zu Gunsten der letzteren ein sprechendes Zeugniß ablegt.

3) Abweichend sowohl von der Zwei- als auch von der Dreitheiligkeit der vorigen sind der Leich auf den h. Georg und jener auf den h. Gallus. Der erstere besteht nämlich aus fünf-, sechs- und neunzeiligen Strophen, welche nach der genau bestimmten Reihenfolge 5 5 5 6 6 6 9 9 9 einander ablösen, so daß vermuthlich drei ver-

---

[1] Vgl. die Neumen und das Facsimile in H. F. Maßmann's deutschen Abschwörungs-, Glaubens- und Beichtformeln vom 8. bis 12. Jahrh. S. 8. 53. 172.

schiedene Choralmelodien nacheinander abgesungen und in derselben Ordnung von vorn wieder aufgenommen werden, bis das ganze Lied zu Ende gesungen ist. Das Galluslied dagegen zerfällt in lauter fünfzeilige Strophen. Ueber den fünf ersten Strophen — es hat im Ganzen 17 — sind in der Handschrift musikalische Zeichen (Neumen) angebracht, „aus welchen sich die Wiederkehr der Melodie nach je fünf Zeilen klar ergibt." Es muß übrigens bemerkt werden, daß wir das deutsche Gallusgedicht, welches den Sangaller Mönch Ratpert, einen Mitschüler des bekannten Notker, zum Verfasser hatte, nur noch in einer späteren von Eckhard IV. herrührenden lateinischen Uebersetzung besitzen, die jedoch nach dessen eigener Angabe das deutsche Original möglichst treu wiedergibt. [1]

§. 81. Der Name Leich bedeutet Spiel, gespielte Melodie oder überhaupt Gesang (modus, canticum). [2] Wenn es nun klar am Tage liegt und vollends durch die hie und da zugleich mit dem Texte überlieferten Singnoten außer allen Zweifel gesetzt ist, daß die ahd. Leiche nicht bloß gesagt, sondern gesungen wurden, ja daß sogar die Musik bei ihnen die Hauptsache, das Regulativ oder bestimmende Prinzip gewesen war, so erklärt sich daraus zugleich der öftere Wechsel in der strophischen Gliederung der meisten Leiche, denen gegenüber die eigentlichen Lieder je nur Eine sich gleich bleibende Strophenform festhalten; auf einen Unterschied zwischen beiden deutet auch Notker Labeo in der Zusammenstellung »lied unde leicha« hin.

Wie kamen nun aber die deutschen Dichter damaliger Zeit auf den sonderbaren Gedanken, solche in metrischer und besonders strophischer Hinsicht oft ganz regellos scheinenden, vorzugsweise nach musikalischen Rücksichten verfaßten Gedichte anzufertigen? — Ohne Zweifel war ihr Verfahren auf Vorgänge gegründet, welche ihnen in einer besondern damals üblichen Art von lateinischen Meßgesängen, in den sogen. Prosen

---

[1] Herausgegeben v. J. Grimm, lat. Gedichte des X. u. XI. Jahrhunderts, S. XXXI ff.

[2] Man schrieb früher Leih. Dieses Wort hängt zusammen mit dem Verbum laikan, laichen, leichen, in die Höhe springen, spielen, sein Spiel mit Jemand treiben, betrügen, wie ludere und illudere; ähnlich das romanische leccare, durch Schmeichelei betrügen, schmeicheln, den Speichellecker machen, wie ein gemeiner Spielmann (= lekar oder leikar auf isländisch, leccator und lecheour im Romanischen) sich benehmen. Vgl. J. Grimm, altdeutsch. Meistergesang, S. 63 f.

oder Sequenzen, vorlagen. Zum nähern Verständniß der Sache müssen wir, auf Ferd. Wolf's gelehrte Untersuchungen [1] und auf Lachmann's Abhandlung über die Leiche der deutschen Dichter [2] gestützt, etwas weiter ausholen.

§. 82. Auf Grundlage der schon in den ersten Zeiten der christlichen Kirche beim Gottesdienst üblich gewesenen Gesänge und geistlichen Lieder, deren von dem Apostel Paulus in seinen Briefen an die Epheser 5, 19 und an die Kolosser 3, 16 drei Arten namhaft gemacht werden, nämlich ψαλμοί, ὕμνοι und ᾠδαὶ πνευματικαί, was Luther ohne genauere Distinktion durch „Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder" wiedergibt, entwickelte sich allmählig der lateinische Kirchengesang nach zwei Richtungen hin: Psalmodie und Hymnodie. In der Psalmodie ruhten als auf der breitesten Basis die einfachen, kunstlosen, nach freierer Konstruktion und loserem Rhythmus bearbeiteten, echt volksthümlichen Kirchengesänge, welche in der abendländischen Kirche an Gregorius ihren Gründer oder einflußreichsten Beförderer hatten, während die Hymnodie in dem Ambrosianischen Kirchengesang ihre Pflege fand und zur kunstmäßigen, klassisch gelehrten Richtung der kirchlichen Gesänge und Lieder ausgebildet wurde, wobei diese einen nach Prosodie oder Metrik genau bestimmten und strophisch streng geregelten Bau ihres Textes erhalten mußten. Darum unterschied man auch die ersteren als eigentliche Volksgesänge durch den Namen cantica oder bestimmter durch die Ausdrücke vulgaria oder rustica von den letzteren, welche man carmina hieß, was soviel als Kunstgedichte bedeuten sollte. Beide Grundrichtungen oder Hauptarten des christlichen Kirchengesanges waren durch die Ueberlieferung an Schrift oder Tradition gefesselt und unterschieden sich eben dadurch wieder von jenen noch freieren, als besondere Abart aus der Psalmodie entsprungenen poetischen Ergüssen religiöser Begeisterung, welche, von Paulus als ᾠδαὶ πνευματικαί (cantica spiritualia) bezeichnet, in Augenblicken höheren geistigen Aufschwunges der Seele zu Gott und Christo nicht selten aus dem Stegreif gedichtet werden mochten. An dieselbe Hauptart, an die Psalmodie, als an den einfachen christlichen Kirchen- und Volksgesang, welcher bald auch die prosodische Aussprache des Latein als lästigen Hemmschuh von sich geworfen hatte, um in dem

---

[1] In dem bereits erwähnten Werke: über die Lais u. s. w. S. 79 ff.

[2] Im Rheinischen Museum, III. Jahrg. S. 419 ff.

langsamen, feierlichen, unisonen Tone des Choral- und Chorgesanges mit freierem Versmaße unter einer größeren Volksmasse einherzuwogen, lehnten sich die genannten Prosen oder Sequenzen an. Vorerst waren dies Responsorien- d. i. Rund- oder Wechselgesänge oder auch bloß deren biblische Texte, ursprünglich Psalmen, welche in der früheren christlichen Kirche bei dem lateinischen Meßgottesdienste unter wechselnder Betheiligung der Gemeinde oder des Chores beim Introitus oder Graduale abgesungen wurden. Später schränkte man den Gebrauch derselben und damit auch ihren Begriff ein auf wenige auserlesene Zeilen oder auch nur auf Einen Vers, wie „Kyrie eleyson“, ja am Ende sogar und zwar seit dem IX. Jahrh. auf das einzige Wort Kyrie oder Halleluja, welches dann nur um so häufiger wiederkehrte und so den refrainartigen Strophenschluß bildete. Nun begann man auch bei hochfeierlichen Anlässen, besonders am h. Osterfest, die letzte Silbe dieser Refrainworte (— e und — ja) melismatisch zu dehnen und die so gedehnten Nachlaute des jubilirten Kyrie oder Halleluja mit dem Namen „Neumen“ [1] zu bezeichnen; allmählig aber kamen auch andere Ausdrücke dafür in Gang wie: *laudes*, Lobgesänge auf Gott, die h. Jungfrau u. s. w., — *sequentiae*, Folgegesänge, — *prosae*, wegen ihrer freieren, an die ungebundene Rede streifenden Struktur, endlich Tropen (τρόπος, τροπή), was die öftere Wiederkehr andeuten soll.

Ein weiterer entscheidender Schritt war der, daß zuletzt den Neumen, daß heißt nunmehr den aus der melismatischen Dehnung des Halleluja entstandenen Tönen oder textlosen Melodien wieder bestimmte Worte unterlegt, daß die Noten mit einem Text versehen wurden. Dabei verfuhr man nach der Regel: „So viel Noten, so viel Silben.“ Daß man sich aber später nicht mehr so streng an diese Regel band, sehen wir unter andern an dem hieher gehörigen, weil ganz nach Art eines Tropus zum Kyrie verfaßten Gallusliede, da weder in den einzelnen Langzeilen, noch in den nach einem und demselben Choral gesungenen Strophen stets die gleiche Silbenzahl vorkommt. Jedenfalls aber waren schon bei den lateinischen Prosen oder Sequenzen die Texte dem musikalischen Prinzipe untergeordnet und wurden nach einer bereits

[1] Das Wort scheint verstümmelt aus πνεῦμα, pneuma, d. i. Geist, hier so viel als melodisch gejauchzte Darstellung einer durch die Festfreude gehobenen Geistesstimmung oder einer durch Gottes Geist gewirkten Begeisterung.

vorhandenen selbstständigen Melodie verfaßt und derselben angepaßt. Die Messung der einzelnen Silben nach prosodischer Länge oder Kürze, welche in der lateinischen Kirchenpoesie längst schon und im eigentlichen Volksgesange zu jeder Zeit unbeachtet blieb, mußte hier um so mehr wegfallen, weil der Rhythmus der Verse und ihr Tonfall stets dem Wechsel des musikalischen Tones sich beugte; demnach wurden alle Silben als gleichzeitige (pariles) behandelt. Die Strophen aber, die Abschnitte des Textes, mußten aus dem gleichen Grunde ungleich ausfallen, weil man sich nämlich hiebei nach nichts Anderem als nach den melodischen Sätzen oder musikalischen Phrasen, den Chorälen, zu richten hatte und die Rücksicht auf die Gedankenentwicklung ganz in den Hintergrund trat.

§. 83. Stellen wir nun diesen Produkten des christlich lateinischen Kirchengesangs, den Prosen und Sequenzen, die unter den verständigen Händen eines Notker Balbulus (gest. 912), eines Ratpert und anderer Mönche des St. Galler Klosters eifrigst gepflegt wurden, unsere erwähnten ahd. Leiche zur Seite, so theilen sie mit diesen unverkennbar die Grundzüge ihres Wesens, nämlich einen willkürlichen, weil nach einer gegebenen Melodie eingerichteten Strophenbau, ein ungleiches Verhältniß ihrer metrischen Theile, bei Vielen das Responsorienartige des Refrains, bei Allen eine volksmäßige Färbung in der ganzen frei entstandenen und ungekünstelt entwickelten Anlage; — sie sind so zu sagen die in deutscher Zunge fortgepflanzten, jetzt in längeren und regelmäßigeren Absätzen ertönenden Nachklänge alter Meßlieder, die verdeutschten Anklänge an die alte Gregorianische Gesangesweise, neben welcher des Ambrosius künstlicher Figural- und Mensuralgesang auf den metrisch gemessenen christlichen Hymnen fußend allmählig zur klassischen Kirchenmusik aufgestiegen war.

Von dieser Auffassung weicht W. Wackernagel ein wenig ab: er glaubt nämlich eine Einwirkung jener Prosen auf die ahd. Leiche vor dem XII. Jahrh. nicht annehmen zu dürfen, sofern vorerst nur gleichmäßiges Nebeneinanderwirken auf den benachbarten Gebieten deutschen und lateinischen Gesanges stattgefunden habe; [1] — er ist aber damit einverstanden, die späteren Leiche für eine Nachahmung der einige Jahrhunderte früher von Notker Balbulus zu St. Gallen erfundenen lateinischen Sequenzen anzusehen und läßt sie im Lande westlich der Reuß zu Engelberg oder zu Muri ihren Ursprung nehmen. [2]

[1] Geschichte der deutsch. Literatur, S. 65.

[2] Die Verdienste der Schweizer um die deutsche Literatur, Basel 1833. S. 11.

§. 84. Auf der andern Seite, wenn wir die Frage nach dem Grund und Ursprung der Strophe überhaupt als eines neuen, wenn nicht erst im IX. Jahrh. frisch entstandenen, so doch damals entschiedener hervortretenden Momentes deutscher Metrik aufwerfen, behauptet derselbe um unsere Literatur hochverdiente Gelehrte, daß dieser Ursprung ganz und gar in der römischen und romanischen Volkspoesie zu suchen sei. Wie aber überhaupt die ganze Bildung und Literatur der nach der großen Völkerwanderung entstandenen abendländischen Nationen auf einer organischen Verschmelzung der antik-römischen mit den christlich-germanischen Elementen beruht und nur unter steter Vermittlung der volksthümlichen Grundlagen vor sich gehend gedacht werden kann: so spielten auch in der poetischen Literatur zunächst die volksthümlichen Formen der Dichtung wechselnd aus dem einen Gebiet auf das andere hinüber, ohne daß sich mit mathematischer Bestimmtheit nachweisen ließe, wie viel der eine Theil dem andern abgeborgt und sich zu eigen gemacht habe. Wenn nun schon die ältesten deutschen Gedichte weltlichen Inhalts ohne Zweifel gesungen wurden und nicht bloß für das Sagen im besonderen Sinne bestimmt waren, wenigstens die einen epischen Charakter hatten, so mußten sie doch wohl eine strophische Struktur haben, so einfach wir sie uns auch denken mögen; die einfache Melodie konnte mit der Zeit, als die römisch christlichen Gesänge an die Stelle der heidnisch deutschen traten, in organischer Entwicklung durch jene volksthümlich kirchliche Vermittlung zu der zusammengesetzteren Melodie der Leiche fortschreiten. Denn obgleich anfangs die geistlichen Dichter im Interesse des christlichen Glaubens, den sie predigten, es für nothwendig hielten, gegen die vorhandenen Volkslieder wegen ihres weltlichen oder unsaubern Inhaltes anzukämpfen, [1] so konnten sie doch mit der Zeit bei ihren eigenen Versuchen und Produkten nicht umhin, wie der Reimform so auch der Strophenform der herrschenden Volksgesänge sich zu bedienen, um ihren spezifisch christlichen Stoff zum Behufe allgemeinerer Verbreitung in volksmäßiger Dichtungsart und Gesangesweise auszuprägen. [2] Dies zu erhärten, weist W. Grimm einerseits auf die strophische Einrichtung der eddischen Lieder in der alt-

[1] Schon die einzelnen Benennungen, womit sie gegen dieselben losziehen, deuten es an: seculares cantilenae, cantica rustica et inepta, turpia et luxuriosa, laïcorum cantus obscoenus etc.

[2] Vgl. dazu das in §. 26 über den Reim Gesagte.

nordischen Dichtung hin, andererseits vermuthet er, daß sie auch im Hildebrandslied die ursprüngliche gewesen sei. [1]

E. Schluß der ahd. Periode.

§. 85. Das Meiste, was wir bis jetzt an dichterischen Erzeugnissen in der ahd. Verskunst kennen gelernt haben, gehört mit Ausnahme der heidnischen Ueberreste dem für die deutsche Literatur so einflußreichen Zeitalter der Karolinger, dem IX. Jahrh. an. Das folgende Jahrhundert, in welchem die Ottone das Scepter des h. römisch-deutschen Reiches mit großem Ruhm geführt, ist ebenfalls reich, wo nicht reicher noch an literarischen Bestrebungen; denn nicht allein in Klöstern und sonstigen Bildungsanstalten ward Kunst und Wissenschaft gehegt, sondern auch am kaiserlichen Hofe selbst fand die klassische Gelehrsamkeit sorgsame Pflege und reichliche Unterstützung. Dabei durften Poesie und Gesang, die das Leben verschönen oder der Kirche nützliche Dienste erweisen, keineswegs fehlen. Nur schlugen diese Künste jetzt wieder eine andere Richtung ein: abgelenkt von dem Mittelpunkt des eigentlichen Germanenthums wurden sie wiederum auf die fremde Bahn der Latinität und des Römerthums getrieben. Kurz und gut: es kam im X. und XI. Jahrh. eine lateinische Hof- und Klosterdichtung unter den Deutschen auf, die jedoch insoweit noch dem Bereich unserer Betrachtung angehört, als sie sich gleichwohl nicht ganz des deutsch-nationalen Charakters begibt, sondern mit der fremden Sprache heimischen Stoff vermählt und auch in der äußern Form vielfach an die deutsche Verskunst sich anlehnt.

Was die erstere, die lateinische Hofdichtung bietet, sind bloß einige kleinere Gedichte, welche ihren Ursprung und weltlichen Inhalt theilweise schon durch die Aufschriften der Melodie, nach welcher sie gedichtet sind, verrathen, wie: modus Ottinc, ein Lobgesang auf die drei Ottonen; modus Liebinc, Märchen vom Schneekind; modus Florum u. s. w.; der modus Carelmanninc ist der einzige rein geistlichen Inhalts. [2] Solche lateinischen Gedichte waren in Deutschland niemals eigentliche Volkslieder, [3] sondern eben nur Lieder in volksmäßigem Geiste, die jenen kirchlichen Wechselgesängen, den Prosen und Sequenzen, nachgebildet wurden: sie

[1] Zur Geschichte des Reims, S. 180.
[2] Aufgezählt sind sie bei F. Wolf, a. a. O. S. 313. Anm. 156.
[3] Nach der Versicherung Mone's im Anzeiger. 1837. Sp. 317.

hatten deren Form und waren Leiche. Dafür spricht auch bei ihnen die Unterordnung des rhythmisch-metrischen Prinzipes unter das musikalische. Vergleichen wir z. B. den modus Carelmanninc mit dem Lydius Charromannicus, so sind sie zwar in ihrem metrischen Bau verschieden, gehen aber trotzdem nach derselben Weise oder Melodie (modus); jener beginnt in folgendem Tone:

»'Inclitá caelórum Láus sit dígna Déo«; —

der andere dagegen tritt in einem andern Rhythmus auf, nämlich so:

Mole út vincéndi 'Ipse quóque ópponám.

Das einzige deutsche Gedicht aus der Ottonenzeit, das aber ganz im Sinne eines Respondoriengesanges zur Hälfte lateinisch abgefaßt ist, indem beide Sprachen in jeder Verszeile einander ablösen, ist ein Leich auf die beiden Heinriche, eigentlich auf die Versöhnung Otto's I. mit seinem Bruder Heinrich im Jahre 941:

Nunc almus assis filius therô êwîgerô thiernûn.

Solcher Langzeilen werden bald drei, bald vier zu einer Strophe vereinigt, woraus sich dann folgender Strophenwechsel ergibt: 4 4 3 3 3 4 3 3 Auch in andern Beziehungen, nämlich nach Versmaß und Reimweise, gleicht derselbe den erwähnten Leichen.

§. 86. Die bedeutendsten Gedichte, welche die lateinische Klosterdichtung lieferte, sind betitelt: Waltharius und Rudlieb. [1] Den Vorwurf beider Werke bilden hervorragende Gestalten aus der deutschen Heldensage; sie gehören also dem Gebiete der Epik an; bloß im Rudlieb, der jüngeren Ursprungs ist, schlagen idyllische Anklänge durch. Andere lateinische Gedichte dieses Zeitraums haben ihren Stoff der altgermanischen Thiersage entnommen. Das älteste davon, die Ekbasis, unterscheidet sich von den jüngeren und kleineren dieser Gattung, welche die Ueberschriften Alveradae Asina, Sacerdos et Lupus, Gallus et Vulpes u. s. w. führen, theils durch den geringern poetischen Werth, theils und hauptsächlich durch die der Erzählung unterschobene figürliche Bedeutung, indem dieselbe auf eine allegorisch-satirische Tendenz hinausläuft. [2] Während

---

[1] Herausgegeben sind diese sowie die übrigen genannten Werke der Art von Jakob Grimm und Andreas Schmeller unter dem Titel: Lat. Gedichte des X. u. XI. Jahrh., Göttingen 1838; und begleitet mit lehrreichen Bemerkungen über die altdeutsche Verskunst.

[2] Die Ekbasis wurde erst im J. 1834 von dem Herausgeber J. Grimm aufgefunden. Der Verfasser war ein gewisser baierischer Mönch Namens Malchus,

ferner diese kleineren Gedichte in ihrer strophischen Struktur den alten Kirchenliedern gleichkommend aus zwei oder drei Langzeilen d. i. vier oder sechs Kurzzeilen mit jambischem Versmaß bestehen und dabei gereimt sind, haben der Waltharius, der Rudlieb und die Ekbasis die bei den mittelatterlichen Mönchen äußerst beliebte, weil so ganz der deutschen epischen Langzeile entsprechende Form lateinischer Hexameter, das erstere Gedicht ohne, die beiden letztern mit leoninischen Reimversen. Zur deutlicheren Veranschaulichung füge ich einige Proben bei und zwar zunächst aus jenen kleineren liederartigen Gedichten je die erste Strophe.

Hahn und Fuchs:

Stans ápto cónsistórió Gallús in stérquilínió,
Cujús laetús cacúminé Cantábat cónstantíssimé.

Priester und Wolf:

Quibús ludús est ánimó Et jóculáris cantió,
Huc ádvertánt ridículúm Narrábo nón fictíciúm.

Alveradens Eselin:

Est únus lócus Hómburh díctus,
In quá pascébat 'Asinam 'Alverad,
Víribus fórtis 'Atque fidélis.

§. 87. Betreffs der leoninischen Verse, deren Erfindung einem gewissen Leonini zugeschrieben wird, müssen wir weiter ausholen. Genau betrachtet versteht man darunter diejenigen Hexameter der mittelalterlich lateinischen Poesie, welche in sich selbst dergestalt gereimt sind, daß die Hauptcäsur in der Mitte, also meistentheils die erste Silbe des dritten Fußes, mit der Schlußsilbe zusammenstimmt. Ein historisch merkwürdiges Beispiel bietet uns die Umschrift auf den Siegeln der römisch deutschen Kaiser, welche also lautete:

Roma caput mun*di* regit orbis frena rotun*di*.

Solche gereimte Hexameter lassen sich, freilich nur spärlich und niemals systematisch verwendet, sondern mehr nur als ein Spiel des Zufalls, auch bei den alten römischen Klassikern nachweisen; häufiger kommen sie jedoch erst in der nachklassischen Periode vor, bis sie endlich im Mittelalter auf

---

welcher unter dem Bilde eines seinem Stall entronnenen, in die Wolfsburg gerathenen und daraus geretteten Kalbes ohne Zweifel seine eigenen, ob nun wirklichen oder gedachten Schicksale und Flucht aus dem Kloster (ἔκβασις) berichtet. In die Erzählung sind mitunter Horaz'sche Verse eingeschaltet.

die Spitze getrieben werden. Der Reim wirft sich beim leoninischen Hexameter entweder bloß auf die Cäsur und Schlußsilbe oder ergreift außerdem noch die ihnen jedesmal vorausgehende Silbe. Ersteres ist z. B. der Fall bei Claudianus, Prob. et Olybr. 142:

Sunt mihi puben*tes* alto de semine fra*tres*.

Letzteres ebendas. 93:

Flava cruen*tarum* praetenditur umbra ju*barum*.

Gleichwie in der klassischen Metrik die Hauptcäsur aus ihrer gewöhnlichen Stelle anderswohin verlegt werden kann, so unterliegt auch der Reim dieser Wandelung, richtet sich demnach bei seinem Platze ganz nach jener. Hiebei kommen folgende Fälle vor:

1) Der Reim wirft sich ziemlich häufig auf die Hebung des 4. Fußes, z. B. Walth. 1304:

Hic rex Guntharius coeptúm meditatur ineptúm.

2) Er haftet, obwohl seltener, an der Hebung des 2. Fußes, z. B. Ekbas. 1221:

Laus dominó, qui me salvarat dente lupinó.

3) Treffen diese beiden Fälle zusammen, was auch vorkommt, so entstehen gar drei Reime, z. B. Rudl. 6, 3:

Poeniteát vel eum rogitát mala quae faciebát.

4) Dabei wird manchmal das Ungeschick empfunden, daß der eine oder der andere dieser drei Reime oder auch zwei zumal der Thesis zugetheilt sind, z. B. Ekb. 813:

Condului tibì, non parcens mihì, congrua vexì.

5) Endlich wird zuweilen — was am ungünstigsten wirkt, weil es das Wesen des Hexameters nahezu aufhebt — durch den Reim der Vers in zwei gleiche Hälften zerfällt und erscheint dazu noch mit reichen Reimen überladen. Die Ekbasis trägt viele Spuren dieses Mißgriffes, so 471:

Totus con*ticuit grex*, — atque crucis *siluit lex*.

§. 88. Die Vorliebe unserer mittelalterlichen Dichter für den lateinischen Hexameter und zumal für den leoninischen erklärt sich uns, wie schon oben angedeutet, am besten aus der Aehnlichkeit, welche die Mönche zwischen ihm und ihrer nationalen Langzeile entdecken mochten. Wirklich kommen auch — wie Grimm nachweist — beide Metra zunächst in der Silbenzahl sich ziemlich nahe: bei jenem, dem Hexameter, schwankt sie zwischen 13 und 17, bei der deutschen Langzeile zwischen 13 und 15.

Deßgleichen findet ein annäherndes Verhältniß beider auch dann statt, wenn sie in ihre natürliche Hälften zerlegt werden, sofern sich diese bei beiden ungleich verhalten: beim Hexameter bewirkt der gewöhnlich nach der ersten Silbe des 3. Fußes eintretende Hauptabschnitt eine solche Theilung, daß sich die Silben des ersten Theils zu denen des zweiten ungefähr wie 2½ : 3½ verhalten; ebenso bietet die deutsche Langzeile troß der gleichen Anzahl von Hebungen in beiden Hälften häufig eine ungleiche Vertheilung der Silben dar, etwa in dem Verhältniß von 3 : 3½ oder 3½ : 4, je nachdem die erste Hälfte 6 oder 7, die zweite 7 oder 8 Silben umfaßt. Auf diese Vergleichungspunkte gestützt, glaubt J. Grimm, der Verfasser des Waltharius habe ein um so leichteres Spiel gehabt, weil er nur das deutsche Heldenlied nachahmen durfte. Wie leicht sich regelrechte leoninische Hexameter auch nach deutscher Weise betonen lassen, wenn man vom Quantitätsprinzip Umgang nimmt, zeigt Grimm an einem Beispiel aus Rudlieb (6, 76):

á modó non dóminám, séd me dícant hómicídam.

Auch Lachmann theilt diese Ansicht und meint, daß es ganz gut angehe, Otfried'sche Langzeilen in lateinische Hexameter zu verwandeln. So viel ist jedenfalls gewiß, daß die Verflechtung und Verkettung klassisch römischer mit einheimisch deutscher Dichtungsart sich durch das ganze Mittelalter hindurchzieht und gerade in den vorliegenden Produkten der Mönchspoesie einen solchen Wendepunkt erreicht hatte, wo die einheimische Sprache zurücktreten mußte, nicht aber ohne vielfache Spuren ihres mächtigen Einflusses auf die technische Gestaltung jener Poesie zurückzulassen. Deutscher Rhythmus sowohl als deutscher Reim durchbrechen mehr oder weniger den metrischen Bau lateinischer Verse und drängen ihm eigenthümliche Formen auf. Daß die Berührungspunkte nicht allein in der leoninischen Reimweise zusammentreffen, sondern auf den ganzen Gang und Bau der gewählten Versmaße sich beziehen, haben wir oben bei den Beispielen aus den kleineren Gedichten wahrgenommen: überall verräth sich die im Deutschen üblich werdende Gewohnheit des Rhythmus, auf jambischem oder trochäischem Fuße einherzugehen. Welche auffallende Aehnlichkeit stellt sich z. B. in der von J. Grimm gezogenen Parallele zwischen Otfried (IV, 23, 39) und dem Gallusliede (7, 3) heraus, wo je die erste Hälfte trochäisches, die zweite jambisches Versmaß hat:

ántwurtita líndó ther kéisor éwinígo thó.
dúx fit Hiltibáldús, occúrrit lócus cómmodús.

§. 89. In solcher Art also wurde mit Zugrundelegung der lateinischen Sprache an den deutschen Höfen und Klöstern jener Zeit der dichterischen Musen gepflegt. Diesen blieb aber auch bei der sichtbaren Erschlaffung des einheimischen Sprachgenius, bei der über die linguistischen Formen des ahd. Idioms hereingebrochenen Zerfahrenheit nichts anderes übrig als sich in die fremde Sphäre der Latinität zu flüchten und die Zeit abzuwarten, bis sie wieder im Schmucke nationaler Tracht auftreten könnten. Unterdessen hatte jedoch die treue Mutter Germania wieder viele warme Verehrer ihrer poetischen Musen gewonnen, welche in doppelter Richtung an deren Wiedereinsetzung in das deutsche Heimathsrecht arbeiteten, da von unten, dort von oben her. Von unten her war es das Volk, welches eigentlich noch gar nie aufgehört hätte, seine Lieder in angestammter Sprache zu singen. Da gab es sogar bereits einen eigenen Stand von Volkssängern und Spielleuten, welche das Dichten oder Sagen oder Spielen zu ihrem Gewerbe machten; [1] durch sie war der Fortbestand echt nationaler Dichtungen oder volksmäßiger Lieder, welche ihren Stoff theils aus dem überlieferten Geschichts- und Sagenkreis, theils aus der nächstgelegenen Sphäre des alltäglichen Lebens schöpften, hinlänglich gesichert, wenigstens war dadurch der reißenden Fluth fremdartiger Elemente so lange ein fester Damm entgegengesetzt, bis der verstopfte oder getrübte Born heimischer Poesie wieder voller und reicher oder reiner und klarer floß. Auf der andern Seite war es der zum Träger der Bildung berufene Stand der Geistlichen und Mönche, welcher vom XI. Jahrh. an sich wieder thätig zeigte, um die mittelst künstlich aufgefrischter Formeln der alten Sprache Latiums gefesselten Musen deutscher Dichtung von ihrem Banne zu erlösen und in die frische, freie, lebensvolle Gegenwart einzuführen. Man muß freilich zugestehen, daß die ersten in dieser Rücksicht wieder angestellten Versuche dichterischer Art noch äußerst mangelhaft waren und eine wahrhaft babylonische Verwirrung des deutschen Sprach- und Versbaues beurkunden; denn was man vorläufig erzielte, war nichts als ein unorganisches Gemengsel poetischer und prosaischer Elemente, woraus jenes Zwittergebilde, die sogen. Reimprosa entstand.

§. 90. Das älteste uns überlieferte Denkmal hievon ist eine Beschreibung des Himmels und der Hölle, [2] das ganz wie Prosa

[1] Man hieß sie: fidicines, histriones oder pantomimi, joculatores etc.
[2] Mitgetheilt in Haupt's Zeitschr. für deutsch. Alterth. 3, 443 ff.

aussieht.[1] Dazu gehört ferner das von Hoffmann von Fallersleben entdeckte Fragment Merigarto (Meergarten-Welt), welches schon deutliche Reime verräth: Scholl 1, 76, 16. Die wichtigste und reichste Fundgrube aber hat uns Josef Diemer durch die Herausgabe der im steiermärkischen Kloster von ihm entdeckten deutschen Gedichte des XI. und XII. Jahrh. erschlossen;[2] wir nennen z. B. nur die Schöpfung, die vier Evangelien, Judith ꝛc. (Scholl 1, 80 ff.). Mitunter sind ihnen noch ganze lateinische Zeilen eingestreut, ein Beweis, daß sich die Verfasser des damals so übermächtigen Einflusses der lateinischen Poesie nicht gleich vollständig erwehren konnten. Außerdem tragen die poetischen Bestandtheile in jenen Werken noch ein ganz alterthümliches Gepräge, welches bald in der gehäuften Wiederkehr gewisser überlieferter Formeln, bald in einer bunten Mischung von Stab- und Endreimen sich ausspricht. Auch ihre sonstigen Mängel springen in die Augen, mögen wir sie nun als mit Prosa zersetzte Gedichte oder mit Reimereien aufgeputzte Reden ansehen. Nicht nur fehlt es ihnen gänzlich an einer strophischen Gliederung, sondern auch an einem geregelten Versmaß und ordentlichem Reime. Die alte epische Langzeile hat sich hier förmlich in zwei Verse zerlegt. Diese sind zwar nach früherer Art meist paarweise, oft aber auch zu vieren oder sechsen durch ungenauen, mangelhaften Reim gebunden. Von der Ungenauigkeit des Reimes zeugen folgende Bindungen aus den vier Evangelien (Scholl 1, 84 ff.): gewalt : land; flôhc : guot; lamb : gedanc; tôt : beroubet (vielleicht beroubôt zu lesen); namentlich folgende Reimpaare:

O crux salvat*oris*,
du unser segelgerte *bist*.
disiu werlt elliu ist daz *meri*
mîn trehtîn segel unte *fere*,
diu rehten werch unser segel*seil*,
di rihtent uns die fart *heim*.

Diese Beispiele belehren uns hinlänglich, wie der Reim gar oft in der Assonanz stecken geblieben ist. Die Armuth des Reimes zeigt sich recht fühlbar und zwar nicht allein in den Stellen, wo er gänzlich ausbleibt, wovon das Buch vom „Anegenge“[3] genug Beispiele hat, sondern

---

[1] So wie es die Brüder Scholl 1, 78, 17. aufgenommen haben.
[2] Wien, 1849. Die Auffindung fällt schon in das Jahr 1841.
[3] Vgl. Hahn, Gedichte des XI. u. XII. Jahrh., 1840. S. 1 ff.

auch in der Beschränkung auf gewisse Arten von Ausklängen und in deren Häufung: so namentlich in der Schöpfung, wo die Reime auf i, in, en, an, on, am durch wenig andere unterbrochen werden. Das Ungeregelte der Verszeilen aber besteht vor Allem in ihrer ungleichen Länge, indem sie entweder die zu einer Kurzzeile erforderliche Vierzahl von Hebungen willkürlich übersteigen oder nicht einmal erreichen, wie zumal im „Merigarto" (Scholl 1, 75 ff.), worin unter andern folgende Reimpaare vorkommen:

Dô er d'erda unt daz mere giskiet,
duo in liez er d'erda doh âna wazzer nieht.

. . . . . .

Der heis ist
gitrinchit er sîn einist.

Dabei sind nicht einmal die gleich langen aneinander gereiht, sondern so untereinander gemischt, daß zuweilen ganz kurze auf sehr lang gedehnte sich beziehen.

Daß bei solch prosaisch-poetischen Produkten von einem Gesange kaum mehr die Rede sein kann, ist einleuchtend; gewiß wurden sie bei ihrer Abfassung nur für das Sagen, nicht aber für's Singen bestimmt. Mithin hat sich bereits am Schlusse der ahd. Periode die Scheidung dieser beiden ursprünglich zusammengehörigen, wenigstens sich nicht widersprechenden Vortragsarten gewissermaßen vollzogen und für die Folgezeit einen wichtigen Unterschied auf dem Gebiete höherer Poesie angebahnt.

II. Abschnitt.

Mittelhochdeutsche Zeit.

Kapitel 1.

Einleitender Ueberblick.

§. 91. Die Verwilderung und Entartung der deutschen Verskunst, welche das XI. Jahrh. charakterisirt und in den uns erhaltenen Dichtungen bis etwa zum letzten Viertel des XII. Jahrh. fortdauerte, schließt allerdings an und für sich einen Rückschritt in sich; gegenüber aber den Unterbrechungen, welche sie durch die Vorliebe für lateinisches Dichten erlitten hatte, kündigt sie dennoch das Erwachen des nationalen Sinnes und die Morgenröthe einer schönern poesiereichern Zukunft an. Wirklich hatte sich auch im Schose der Zeit allmählig ein neuer Keim unter dem wuchernden Unkraut jener Zwitterbildungen deutscher Poesie angesetzt, der jetzt nur seiner Befruchtung harrte, um frische Sprossen und Blüthen an dem Lebensbaume germanischer Dichtung zu treiben. Innerlich war dies in dem Organismus der Sprache selbst vorbereitet und vollendet, da dieser beim Uebergang aus der ahd. Zeit bedeutende und wesentliche Veränderungen erlitt, in Folge deren seine einzelnen Theile zu einem neuen geschlossenen Bau auf dem Grunde der schwäbischen oder allemannischen Mundart sich fügten und die eigentlich mhd. Sprache begründeten. Von dem größten Belang für die Verskunst ist diese Neubildung der Sprache insofern, als sie von einer allmähligen Verdünnung und Abschwächung der Wortendungen begleitet war, wodurch der ehemalige Reichthum der ahd. Sprache an volltönenden Vokalen mehr und mehr verloren gieng. Für die Wurzelvokale blieb zwar mit wenigen, meist nur auf unselbstständige Partikeln sich beschränkenden Ausnahmen der Unterschied von Kürzen und Längen bestehen, weßhalb sich auch das Gesetz ihrer Betonung in Kraft und Geltung erhielt. Aber schon in den Bildungssilben wurden die kurzen und langen Laute zu einem minder betonten i oder zu einem unbetonten und stummen e abgestumpft, außer wo sie scheinbare Wurzelbedeutung hatten oder durch Position sich zu schützen vermochten. Noch mehr traf diese Abschleifung fast ohne Ausnahme die eigentlichen Flexions-

silben, und dieser Umstand zumal ist es, welcher die metrischen Verhältnisse am meisten berührte und veränderte. Mochten auch die also abgeschwächten Silben ihrem Anspruch auf höhere Veranschlagung im Verse nicht sogleich und nicht überall mit der gleichen Bereitwilligkeit entsagen, so giengen doch viele von ihnen schon bei Zeiten in gewissen Dichtungsarten der Tonlosigkeit und damit ihrer Tauglichkeit zu Versheburgen verlustig. Und so mußten denn nothwendiger Weise auch die alten Gesetze der Betonung so lange ins Stocken und Schwanken gerathen, bis die Sprache ihren Bildungsprozeß glücklich überwunden, bis die gährenden Elemente wiederum in festen und klaren Formen sich abgelagert hatten. Freilich machte sich dann auch die erlittene Einbuße nicht allein in dem Verschwinden und der Verflüchtigung der frühern Lautfülle und Lautstärke, sondern außerdem noch in dem Zerfall ehemals streng geschiedener Wortformen, der nur zu bald zu dem Auskunftsmittel zusammengesetzter Wortbildungen nöthigte, auf eine beklagenswerthe Weise fühlbar. Dessenungeachtet aber durchströmte bald wieder nach hergestelltem Ebenmaß eine frische und gesunde Lebenswärme den neugebildeten Organismus der mhd. Sprache, der ganz dazu angethan war, den Dichter zu künstlerischen Versuchen aufzumuntern und zu begeistern: namentlich war es eine gewisse Geschmeidigkeit und Elastizität der Wortformen, welche als eine bedeutende Errungenschaft für die Dichtersprache angesehen werden konnte, sofern sie feinere Begriffsspaltungen ermöglichte und zu deren Bezeichnung die Ausdrücke oder Wendungen lieh. Was außerdem bei dem veränderten Sprachstand der Bildung reiner und genauer Reime so gut zu Statten kam, war jene allerdings auf Kosten des Gefühls für den organischen Ursprung der Laute erkaufte Bestimmtheit und Regel, welcher wir den Wechsel verwandter Konsonanten unterstellt sehen. [1]

§. 92. Diesen innerlich vollzogenen Prozeß der Sprache im Interesse der gefährdeten Dicht- oder Verskunst zu einer glücklichen Lösung zu führen und ein neues glänzendes Zeitalter für sie heraufzubeschwören, dazu dienten auch gewaltige Vorgänge auf dem Schauplatze der politischen Welt, welche von außen her ihre mächtigen Stöße und Wirkungen ver-

---

[1] Wir können uns hier nicht weiter auf die Gesetze des mhd. Sprachbaues einlassen und verweisen für diesen Fall bloß auf J. Grimm's deutsche Grammatik, I. S. 330 ff. — Vgl. auch Koberstein, Grundriß d. Gesch. d. deutsch. Nat.-Lit., 1845. I. S. 118 ff.

spüren ließen. Große weltgeschichtliche Begebenheiten pflegen meistentheils von einem geistigen Umschwung des Völkerlebens, zumal auf dem Gebiete der Poesie, begleitet zu sein: um so mehr läßt sich dies von den Kreuzzügen, die damals den ganzen Weltkreis erschütterten, erwarten und von dem damit zusammenhängenden, das heilige römisch-deutsche Reich durchzuckenden Riesenkampf der hohenstaufischen Herrscher mit der römischen Hierarchie. Alle Geister rafften sich zur Thätigkeit auf oder nahmen Parthei. Allenthalben ward da inmitten der Wechselfälle des Glücks ein regeres, in vielfachen Gegensätzen sich bewegendes Leben geweckt, ein lebendigerer Verkehr nicht nur unter verschiedenen Ländern und Völkern, sondern auch zwischen den einzelnen Ständen selbst genährt: an den Interessen des Volkes betheiligten sich wiederum die höheren Schichten der Gesellschaft; Geistlichkeit und Adel stellten sich hochbegeistert auf den verlassenen Boden der Volkspoesie und erhoben sie allmählig zur Weihe echter Kunstverklärung; zu Hof und Kloster erschollen wieder heimische Klänge von deutschen Dichterzungen; hatten bisher die lateinischen Gesänge und die zur Prosa verstümmelte Reimpoesie sie beinahe verstummen gemacht, so bildeten sie jetzt nur den Durchgangspunkt zu schöneren Leistungen und dienten in der Reihe dichterischer Schöpfungen als Mittelglieder, durch welche an die ehemaligen epischen Lieder und Leiche eigene Lehrgedichte und größere unsangbare Epopöen, also höhere Kunstgattungen von belehrendem oder erzählendem Inhalte gereiht wurden. Um aber den neuen Kranz mittelalterlicher Dichtungen noch herrlicher zu machen, so schälte sich unter dem Eindrucke jener gewaltigen, zu subjektiver Selbstanschauung hindrängenden Zeitverhältnisse neben der Epik in diesem erneuten und vergrößerten Maßstab noch eine andere Dichtungsform aus dem alten Kern der Volksgesänge los, nämlich die Lyrik, die bedeutendste und glänzendste Errungenschaft des ganzen Mittelalters auf dem Gebiete deutscher Dichtung. Zugleich mit der neuen Gestaltung der Epik und dem Aufblühen der Lyrik trat auch die durch die selbstständige Stellung dieser beiden Dichtungsformen bedingte Sonderung der beiden Vortragsarten in der Weise ein, daß das Singen den lyrischen, das Sagen den epischen Gedichten, obwohl nicht ohne Ausnahmen, galt.

Durch die ganze mhd. Periode zog sich, nachdem einmal der ritterliche Stand des deutschen Adels nach dem Vorbilde des durch die Kreuzzüge mit ihm in Berührung gekommenen französischen Adels neben der Geistlichkeit in die Poesie eingegriffen hatte, seine Sitte und Bildung

sich aneignend, gleicher Weise für die beiden Hauptgattungen der Poesie der merkwürdige Gegensatz höfischer Kunstpoesie und volksthümlicher Dichtungsart, ähnlich demjenigen, welcher in der vorangegangenen Zeit zwischen der geistlich gelehrten Dichtung und der Volkspoesie bestanden hatte. — Von nun an erkannten sowohl Sänger und Meister aus den unteren Volksklassen als auch die Herrn aus dem Adel, zumal aus dem niedrigen und ärmeren Theile desselben, ihre Aufgabe darin, sagend, singend und spielend als sogen. Gehrende oder Fahrende [1] von Land zu Land, von Ort zu Ort, von Hof zu Hof zu ziehen, bald einzeln, bald in ganzen Truppen und erfreuten sich wegen ihrer Kunst des Beifalls der Menge wie der Gunst reicher und mächtiger Fürsten; ja sogar hochadelige Personen und fürstliche Häupter hielten es nicht unter ihrer Würde, in die Saiten der Lyra zu greifen und ihre Lieder und Weisen dazu anzustimmen. Die Liebhaber der Sanges- und Dichtkunst schaarten sich da und dort zusammen, am hohenstaufischen Hoflager, an den herzoglichen Höfen von Oesterreich, Baiern und Thüringen, auf den Burgen edler Ritter und in den blühenden Städten des Reiches. So erreichte die Dicht- und Verskunst zu Anfang und Mitte des XIII. Jahrh. eine bis dahin nicht gekannte Höhe.

§. 93. Ehe wir jedoch die metrischen Gesetze der mhd. Dichtungen näher erörtern, müssen wir uns zuvor einen kurzen Ueberblick des Entwicklungsganges der einzelnen Dichtungsformen verschaffen und dabei den erwähnten Gegensatz der volksthümlichen und höfischen Poesie berücksichtigen. [2]

Aus dem epischen Volksgesange, welcher seinen auf Sage und Zeitgeschichte gehenden und objektiv gehaltenen Stoff in kunstlos einfacher Strophenform behandelte und rücksichtlich des Umfangs in den eng gezogenen Grenzen der zum Singen tauglichen Lieder sich bewegte, entwickelte sich wie aus einem zweilappigen Keimansatz einerseits die höhere Epik, andererseits die lyrische Kunstdichtung, jede wieder nach verschiedenen Abstufungen und Unterarten. So geben wir denn eine gedrängte Schilderung:

---

[1] Soviel als auf Erwerb herumziehende, begehrende Leute: »gernde diet, varnde diet.«

[2] Als Wegweiser diente uns vor Allen W. Wackernagel in seinem trefflichen Werke: Gesch. d. deutsch. Lit. S. 141 ff. 225 ff.; dann die deutschen Lit.-Historiker Koberstein, Heinrich Kurz, Vilmar, Gervinus u. s. w.

1) von der epischen Kunstdichtung;
2) von der epischen Volksdichtung;
3) von der höfischen Lyrik;
4) von der volksmäßigen Lyrik;
5) von der Lehrdichtung.

§. 94. 1) Die epische Kunstdichtung gestaltet sich nach den Entwicklungsstufen, welche sie durchläuft, zunächst

a) als Epik der Geistlichen bis ins 3. Viertel des XII. Jahrhunderts. Den Stoff dazu nahmen sie nicht aus der Heldensage, sondern entweder aus der biblischen Geschichte, oder aus den Legenden der Heiligen, oder aus der Weltgeschichte, und bearbeiteten ihn zu solchen Epopöen, welche ihrer ganzen Anlage nach nunmehr bloß zum Sagen (Lesen) bestimmt waren. Werke dieser Art sind unter andern: das Leben Jesu von Frau Ava († 1127) oder die Görlitzer Evangelienharmonie; die poetische Bearbeitung der Bücher Mosis; das Marienleben von Wernher von Tegernsee; der Lobgesang auf den h. Anno, eines der schönsten Erzeugnisse mittelalterlicher Dichtkunst; endlich die Kaiserchronik. Es bricht zwar nun in allen diesen Gedichten sichtbar ein ernstliches Ringen und das löbliche Streben durch, den gewählten Stoff in einer edeln und kräftigen Sprache auszuprägen; dessen ungeachtet ist aber denn doch, wie schon die verschiedene Länge der Zeilen verräth, der Versbau noch vielfach unbeholfen; ebenso kleben dem Reime häufig noch alterthümliche Fügungen und Formen, Assonanzen und Alliterationen als verfehlte Ersatzmittel an.

b) Nach und nach beginnt im 3. Viertel des XII. Jahrh. die epische Dichtung als Epik der Fahrenden d. i. der wandernden Sänger auf das weltliche Gebiet überzuspielen und an die Höfe und auf die Burgen sich zu verpflanzen. Wahl und Behandlung des Stoffes geben ihren Dichtungen ein mehr volksthümliches Gepräge: anknüpfend an nationale Sagen erzählen sie von Kreuz- und Pilgerfahrten, seltener von Heiligen, oder sie wenden sich der von jeher beim deutschen Volk beliebten Thiersage zu, und beurkunden nicht weniger maßhaltenden Takt in der Darstellung als offenen Sinn für Heroisch-Großes und das Gemüth Ergreifendes, sind glücklich in der Wahl der Strophe, wo sie sich ihrer bedienen, wie in dem wichtigsten Werke dieser Art: Salomon und Morolt (oder Morolf). Wie dieses so sind auch andere hieher gehörigen Gedichte, betitelt: König Rother, Herzog Ernst, St. Oswald, Orendel,

Reinhart Fuchs von Heinrich dem Glichesäre (Gleißner), nur in spätern Ueberarbeitungen vollständiger überliefert, ihrer ursprünglichen Gestalt nach aber dem XII. Jahrh. angehörig, was aus den erhaltenen Bruchstücken hervorgeht. Außerdem sind in diesen Kreis die Gedichte einiger Weltgeistlichen zu ziehen, nämlich das Rolandslied vom Pfaffen Konrad und das Alexanderlied vom Pfaffen Lamprecht; sie haben nämlich mit den übrigen Produkten dieses Zeitraums zwar ihre Vorzüge, des Volksepos lebendige Frische und kräftige Haltung, aber nicht minder die noch ungefügige und unkünstlerische Form kurzer, mit längeren Zeilen unregelmäßig wechselnder Verspaare und ungenaue Reime gemein. Dagegen nimmt die Pilatuslegende bereits eine höhere Stufe metrischer Ausbildung ein.

c) Endlich gelangt auf der Neige des XII. Jahrh. und im beginnenden XIII. Jahrh. die epische Kunstdichtung als Epik der Höfe zu ihrer vollen Blüthe. Da haben wir nun zwar dieselben metrischen Formen wieder, einfache Verspaare, nur selten Strophen (Titurel), auch dieselbe Vortragsweise, denn die Epen waren Bücher zum Sagen, Lesen oder Berichten; aber theils ist der Stoff ein anderer, dem Volke ferner stehender, weil aus der Fremde geholt, meistentheils dem bretonischen Sagenkreise vom König Artus und seiner Tafelrunde, von Tristan und dem heiligen Gral entnommen, aus französischen Quellen geschöpft, nach französischen Vorbildern gemodelt, ins Romantische, Ritterlich-Abenteuerliche getrieben, — theils hat die Technik des metrischen Baues eine höhere Vollendung erhalten: glatte Worte, feine Wendungen, reine, kunstvolle und zierliche Reime, genau gemessene Verse, eine geschmeidige und reiche Sprache, überhaupt eine Menge glänzender Darstellungsmittel erhoben diese Epen zu echten Kunstprodukten, worinnen sich die ritterliche Minne des Mittelalters mit ihren Anstandsformen, die feine höfische Sitte und Bildung als herrschender Zeitgeschmack getreulich wiederspiegelt.

§. 95. Den Hauptanstoß zu dieser ausgebildeten Epik hatte Heinrich von Veldeke durch seine Aeneide gegeben und sich als Meister der Kunst bewiesen. Und nun erglänzten bald darauf als Sterne erster Größe am poetischen Firmament des XIII. Jahrh. die epischen Dichtergestalten: Hartmann von Aue mit seinem Iwein, Erek u. s. w.; Wolfram von Eschenbach mit seinem Parzival, Titurel, Willehalm; und Gottfried von Straßburg mit seinem Tristan. Durch ihre klassischen Werke sind sie die leuchtenden Vorbilder für die dichterischen

Kunstbestrebungen des ganzen Mittelalters geworden. Den letztgenannten nahm sich sogleich noch in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. Rudolf von Ems zum Muster, zumal für seinen „Wilhelm von Orleans“, und obgleich er seinem Meister in gewandter Handhabung der Technik nahekam, so vermochte er ihn dennoch an innerer Trefflichkeit und organischer Durchbildung nicht zu erreichen; seine Werke (der gute Gerhart, Barlaam und Josaphat u. s. w.) leiden, wie überhaupt mehr oder minder alle mittelalterlichen Epen, die besten kaum ausgenommen, an dem Fehler einer allzugroßen Breite und Weitschweifigkeit.

§. 96. 2) Als sich in Oesterreich die höfische Kunstrichtung auf den epischen Volksgesang warf und diesen wieder in ihren Bereich schloß, da gieng aus ihrer beiderseitigen Verschmelzung die volksmäßige Epik oder die epische Volksdichtung im edlern Sinne des Wortes hervor, eine Dichtungsart, bei welcher die schlichte strenge Haltung des Volksliedes in einen glättern, mildern und farbenreicheren, oft auch mattern Ton umgestimmt erscheint. Unter den Epen dieser Gattung behaupten als echt deutsche Nationalgedichte den höchsten Rang — die Nibelungen und die Gudrun; die Abfassungszeit des ersteren fällt wenigstens in seiner überarbeiteten Gestalt auf den Wendepunkt des XII. und XIII. Jahrh.; das letztere ist etwas jünger, aber nicht viel. Beide wahren in ihren Grundzügen und Umrissen noch am ehesten einen bestimmten Rückstand alterthümlicher Heldenhaftigkeit, welcher um so schöner, lauterer und klarer aus dem alten Grunde der deutschen Volkssage sich hebt, je mehr er, ohne von der höfischen Färbung verwischt zu werden, den Stempel der ausgebildeten Kunstpoesie aufgedrückt zeigt. So gehört die Strophenform und die Eintheilung des Nibelungenliedes (der nibelunge nôt) in kleinere liederartige Abschnitte gewiß auch zu den fortererbten Eigenthümlichkeiten, welche auf eine Entstehung aus dem einfachen Volksgesange hinweisen, obwohl diese Gedichte in Folge der organischen Verschmelzung ihrer einzelnen Rhapsodien zu einer wie aus Einem Guß geformten größeren Epopöe, so wenig als die dem Nibelungenlied angehängte unstrophische Klage, wahrscheinlich nicht mehr gesungen wurden.

§. 97. 3) Die Entwicklung der Lyrik aus dem epischen Volksgesang bis zur Kunsthöhe der höfischen Lyrik stellt sich nach der trefflichen Zeichnung W. Wackernagel's in drei Stufen dar: als Vorbereitung, Einführung und Vollendung.

Auf der Stufe der Vorbereitung steht sie in den drei ersten

Vierteln des XII. Jahrhunderts. Den ersten heimischen Grund dazu gab das Volk selbst theils durch epische Gelegenheitsgedichte, wofür wir seine bisherigen Lieder und Leiche anzusehen haben, [1] theils durch gereimte Sittensprüche und Lebensregeln. Darauf baute die Geistlichkeit weiter fort entweder mit völliger Umgestaltung der alten Leiche nach dem Muster der Sequenzen, [2] oder durch Abfassung besonderer religiöser Gesänge für das Volk und daher in deutscher Sprache, in welche hie und da noch lateinische Worte und Zeilen eingeschaltet sind, wie z. B. in dem Mölker Marienlied L. B. 1, 195 ff., wo die letzte Strophe also lautet:

kuningîn des himeles,
porte des paradyses;
dû irweltez gotes hûs,
sacrarium sancti spiritus:
dû wis uns allen wegente
ze jungiste an dem ente,
Sancta Maria. (Refrain.)

§. 98. Aber schon um die Mitte des XII. Jahrh. beginnt die Lyrik überzugehen in die Hände der weltlichen Fahrenden vom Adel, welche sich übrigens immer noch an die Weise des Volkes halten und bei ihren Liedern nicht von der Anmuth und dem strengern Reiz derselben abweichen. Dazu gehören: Dietmar von Aist, der von Kürenberg, der Burggraf von Regensburg, Meinlo von Sevelingen und namentlich Spervogel. „Noch aber erscheinen Vers- und Strophenbau und der Leich in alterthümlicher Einfachheit; die Minnedichtung trägt in ihrem erzählenden Eingang, in ihren Selbst- und Zwiegesprächen noch das Gepräge epischer Objektivirung; es genügt zum Lied, das Sommerlust und Winterleid besingt, noch eine einzige Strophe, und die Spruchdichtung hält sich in sprüchwörtlich gedrungener Kürze" — bis endlich Heinrich von Veldeke, nicht bloß Epiker, etwa um's Jahr 1180 die Vorbereitungsstufe abschließt und der neu entstandenen Lyrik vollends Bahn bricht. In seiner Weise dichten Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, der von Kolmas und Hugo von Salza, dann die zwei Schwaben Heinrich von Rucke und Ulrich von Gutenberg, sowie endlich selbst ein gekröntes Reichsoberhaupt,

---

[1] Dafür sprechen schon viele von ihren Ueberschriften, wie brûtliet, brûtleiche, trûtliet, wineliet etc.

[2] Näheres hierüber liefern die §.§. 80 ff. 182 ff.

Heinrich VI. von Hohenstaufen. Sie haben zwar noch Vieles mit ihren Vorgängern gemein: „Die monologische und dialogische Fassung, das einstrophige Lied, den Spruch, die geistliche Dichtung, die Neigung zum daktylischen und anapästischen Rhythmus und den Binnenreim“; — aber das Meiste ist neu in seiner Art, nämlich: „der strengere Versbau nach jambischem und trochäischem Maße, der zehnsilbige Vers, reichere und geregeltere Gliederung der Strophe und deren Zweireimigkeit, in den Liedern die überwiegende Vielstrophigkeit, in den Leichen kunstvollere Formen, das Vorwalten erotischer Stoffe, in der ganzen Behandlungsweise der Ton rein lyrischer Empfindungen.“ [1]

§. 99. Endlich reift die deutsche Lyrik mit Beginn des XIII. Jahrh. als höfische Lyrik der Edeln zur Vollendung heran. Da wird dann der dreitheilige Strophenbau der Lieder zur festen, unverbrüchlichen Regel, in den Leichen die Zweitheiligkeit; [2] das vielstrophige Lied verdrängt das einstrophige, außer in der Spruchdichtung; weniger Daktylen und Anapästen, als Jamben und Trochäen; die Kunst ergeht sich mit besonderer Vorliebe in dem Spiel mit allerlei Arten und Bildungen des Reimes; fast stetige Anreimung des Abgesangs an den Aufgesang, streng abgegrenzte Strophen, kunstvoller Wechsel der Verse im Längenmaß, häufige Refraine: — das sind im Allgemeinen die charakteristischen Züge der vollendeten höfischen Lyrik, auf deren Beschreibung wir nachher näher eingehen werden.

§. 100. Aus der unglaublich großen Zahl lyrischer Dichter dieses Zeitraumes vom Ende des XII. Jahrh. an, die theils dem Adel, theils dem Bürgerstande angehörig, ungefähr auf 200 geschätzt werden, müssen wir hier die vornehmsten erwähnen.

An Veldeke, den Vater der höfischen Poesie, schloß sich in der Reihe der Lyriker zunächst Reinmar von Hagenau, der Alte, an, gest. 1210. Er übertraf jenen „an Feinheit der Empfindung und an

---

[1] Man muß freilich hinzufügen, daß es manchmal den Schein hat, als ob solchen Empfindungen die auf die Wirklichkeit des Lebens gestützte Wahrheit abgienge und sie etwa nur in den überspannten Begriffen des Ritterthums von der Minne wurzelten.

[2] W. Wackernagel vergleicht solche Lieder mit den »chansons« der Franzosen, solche Leiche aber mit ihren »lais« und »descorts«. Ja für die ganze Entwicklung unserer mhd. Lyrik bringt derselbe den französischen Einfluß als das wichtigste Moment in Anschlag, ohne das eigenthümliche Gepräge, welches die deutschen Dichter den entlehnten Liederformen gaben, verkennen zu wollen.

Fruchtbarkeit, wie nicht minder in der Form durch ruhiges Ebenmaß und glücklichen Ausdruck"; insbesondere bereicherte er den Minnegesang mit der dialogischen Form der Botenlieder, bei welchen er den Inhalt in ein Zwiegespräch zwischen dem abgesandten Liebesboten eines Ritters und der von ihm zu seiner Minne erkorenen Edeldame einkleidete, wodurch er den Minneliedern einen höhern Reiz zu verleihen und der starren Einerleiheit der denselben zu Grunde liegenden Gedanken ein gewisses dramatisches Leben einzuhauchen wußte, z. B. Kurz 1, 47, 7:

Frau. »Sage (daz ich dirs iemer lône):
Hastû den vil lieben man gesehen?
Ist es wâr, unt lebt er schône,
Als sie sagent und ich dich hœre jehen?«
Bote. »Vrouwe, ich sah in, er ist vrô,
Sin herze stât, ob irs gebietet, iemer hô«.

§. 101. Als der größte Sänger oder Dichter des Mittelalters gilt schon wegen seiner Vielseitigkeit und noch mehr wegen der formellen Vollendung seiner Werke Walther von der Vogelweide, dessen reiches Wirken zwischen 1170—1230 fällt, vermöge seiner kosmopolitischen, durch Studien und Reisen gewonnenen Weltanschauung, neben welcher seine deutsch-nationale Gesinnung in einem nur um so schöneren Licht erschien, umfaßt seine dichterische Muse nicht nur den Frauendienst oder den Minnegesang, dem er dabei immer neue Seiten abzugewinnen weiß, sondern auch den Gottes- und Herrendienst, wo er allenthalben mit geschickter Meisterhand eingreift und die herrlichsten, durch Reinheit des Reimes, Reichthum des Versbaues und Wohlklang der Sprache gleich ausgezeichneten Schöpfungen der Lyrik zu Tage fördert. — Dem Herrn Walther sang Ulrich von Singenberg nach und stellte sich seinem Meister durch seine schönen Minnelieder würdig an die Seite. — Gleichfalls mit Glück und Erfolg wurde das Feld der Lyrik durch jene drei Epiker Hartmann, Gottfried und Wolfram (§. 95) angebaut. Letzterem gereicht besonders die Erfindung der Tageweisen, wo zwei Liebende leidvoll scheiden, und der Wächterlieder, wo beim dämmernden Morgenlichte der Wächter auf der Zinne erscheint und die Liebenden zum Abschied mahnt, zum Ruhme, indem er so durch die gewählte Situation und durch die erweiterte Form des Wechselgesanges den vielfach erschöpften Stoff mit Anmuth und neuer Lebensfülle umkleidet (Beispiele bei H. Kurz 1, 65 ff.).

§. 102. Durch Wohlklang der Rhythmen, der Anapäste und Daktylen, zeichnet sich Ulrich von Lichtenstein aus. — Einer der fruchtbarsten Lyriker ist dessen jüngerer Zeitgenosse, der schwäbische Sänger Gottfried von Neifen: gewandt in allen Künsten und Spielen des Wohllauts schlägt er außer dem höfischen Minneton auch ländliche und volksthümliche Saiten an. — Der von Gliers beschränkt sich ganz auf die Minneleiche. — Von allen diesen wesentlich unterschieden ist Reinmar von Zweter, der etwa um 1220—1250 lebte; denn außer einem geistlichen Leich hat er nur Sprüche, diese aber zu Hunderten gedichtet: obwohl von dem mannigfaltigsten Inhalte, haben sie doch alle nur eine und dieselbe Strophenform, den später sogenannten Frau-Ehren-Ton. [1] Viele stimmten ein: so Bruder Wernher, Friedrich von Sunenburg, Konrad der Marner (d. i. Meerfahrer) und noch andere — alle reicher zwar an wechselnden Formen, aber ebenso tief in jener Lehrhaftigkeit befangen, die mit der immer herrschender werdenden Neigung zu religiöser Dichtung und zur gleichzeitigen Uebertragung der weltlichen Minne auf die geistige zur Jungfrau Maria zusammenhieng und wegen Mangels an tieferem eigentlich sittlichem Gehalt der menschlichen Würde des Minnegesanges Eintrag thun mußte. Mochte auch in der begeisterten Dichterbrust eines Konrad von Würzburg (gest. 1287) und eines Heinrich Frauenlob (gest. 1318) das Feuer der ritterlichen Liebesgluth noch längere Zeit fortlodern, so hatte doch schon bei ihnen wieder die Minnedichtung theils durch die verschrobenen und erzwungenen Künsteleien, theils durch Ueberspannung der gewöhnlichen Anschauungen so viel von ihrer früheren Lauterkeit, Wahrheit und Innigkeit verloren, daß ihr verglimmender Funke in der trüben Fluth des allmählig sich wieder verwässernden Zeitgeistes vollends zu erlöschen drohte.

§. 103. 4) Endlich hatte sich neben jener rein höfischen Lyrik auch eine volksmäßige Lyrik der Höfe gebildet, von Lachmann höfische Dorfpoesie genannt. Eine eigenthümliche Färbung bekommt sie eigentlich nur durch den aus dem Leben des Bauernvolkes geschöpften Inhalt: Tänze, Spiele und andere gesellige Freuden oder Gebräuche der Landleute, der Dorfbewohner (törper), ihre Raufereien, Liebeshändel, Beschäftigungsweisen liefern den Stoff dazu, der oft mit der ganzen Fülle bäuerischer Derbheit in die fein höfischen Formen gegossen und genießbar gemacht

---

[1] Vgl. §. 180, wo Näheres darüber zu finden.

den hohen und allerhöchsten Herrschaften zu vergnüglicher Unterhaltung aufgetischt wurde. An den herzoglichen Höfen Baierns und Oesterreichs hatte das Musenkind der höfischen Dorfdichtung sein Hauptlager aufgeschlagen; da lebte ungefähr um 1217—1234 Neidhart von Riuwental (Reuenthal), als Vater derselben angesehen, und der besonderen Gunst des letzten Babenbergers, des Herzogs Friedrich mit dem Beinamen der Streitbare, sich erfreuend. In seine Fußstapfen traten darauf der Tanhäuser, welcher ebendaselbst zwischen 1240—1270 sich hören ließ, und Meister Hadlaub aus Zürich ums Jahr 1300. Der Form sowie dem Inhalt nach sind ihre Gedichte insofern eigener Art, als sie, an die Jahreszeiten sich anlehnend, häufig in einem überwiegend epischen Ton gehalten sind, welcher sich in dem untheiligen oder höchstens zweitheiligen Strophenbau verräth, wozu sich nicht selten ein aus bloß gejauchzten Lauten bestehender Kehrreim gesellt — Merkmale, wie wir sie namentlich an den zum Singen beim Reigen im Freien bestimmten Frühlingsliedern Neidhart's entdecken (L. B. 1, 511. 516 f.). Manche sind übrigens auch in dreitheiligen Strophen abgefaßt und mit einem geregelten Refrain versehen, wie z. B. die zum Tanzen in der Stube eingerichteten Winterlieder (Scholl 1, S. 314, II.). Auch andern, wie z. B. den Erndte- und Herbstliedern Hadlaub's, ist ganz die schöne, regelmäßige Strophenbildung der höfischen Minnelieder eigen (Kurz 1, 144 f.).

§. 104. 5) Hiezu kommt, zwar nicht als eine besondere Dichtform, sondern nur als eine in Rücksicht des Inhaltes eigenthümliche, jenen beiden Hauptgattungen der Poesie, der Epik und Lyrik, zur Seite gehende und formell mit ihnen verschmolzene Richtung, die Didaxis oder Lehrdichtung, welche von jenen in der Art ihre Formen borgt, daß ihr Grundtypus, „gemäß ihres alten und natürlichen Bezugs zur Epik" mehr als ein epischer denn als ein lyrischer sich gestaltet. Einen lyrischen Charakter nimmt sie meist nur in den einstrophigen Sprüchen an, welche eine aus der individuellen Stimmung des Dichters oder aus seiner subjektiven Betrachtungsweise bestimmter Lebensverhältnisse hervorgegangene Lehre aussprechen; außerdem aber auch noch in den zwei zusammengehörigen Lehrgedichten, der Winsbecke und die Winsbeckin genannt, welche in schön abgerundeten Strophen und in der äußerst ansprechenden Form einer Unterredung, dort des Vaters mit seinem Sohne, hier der Mutter mit ihrer Tochter, einen herrlichen Schatz sittlicher Lehren und Wahrheiten wie in köstlicher Schale bergen (L. B. 1, 607. Scholl 1, 305.

Kurz 1, 170 ff. 174 ff.). Sonst aber stehen die Lehrgedichte alle wegen der kurzen fortlaufenden Reimpaare, in denen sie gewöhnlich abgefaßt sind, auf entschieden epischer Grundlage: so Hartmann's Rede vom Glauben (L. B. 1, 241 ff.); — von des Todes Andenken (gehügede) oder vom gemeinen Leben (L. B. 1, 219 ff. Scholl 1, 130 ff. Kurz 1, 165 ff.), verfaßt vom armen Heinrich, der auch das „Pfaffenleben“ schrieb; — Freidank's Bescheidenheit (d. i. was Bescheid, Auskunft gibt: L. B. 1, 527. Scholl 1, 297. Kurz 1, 186); — die goldene Schmiede, ein Meisterstück Konrad's von Würzburg (L. B. 1, 701. Scholl 1, 401. Kurz 1, 202). Und nicht bloß diese größeren didaktischen Werke, wofür als gangbare Bezeichnungen die Ausdrücke »liet, rede, buoch« gebraucht wurden, sondern auch die kleineren, die sogen. Büchlein (»büechel, büechelîn«) oder Briefe, eine Art Sendschreiben von Hartmann von Aue, Ulrich von Lichtenstein, Seifried Helbling (Kurz 1, 199. 207), sowie die Fabeln und Gleichnisse (bîspel) von Stricker und Anderen (L. B. 1, 559. Scholl 1, 337. Kurz 1, 191) verbinden mit dem Zweck der Belehrung epische Haltung, die unsangbare Form der Erzählung, abgesehen von einzelnen Stellen, wo sie durch Verschränkung der Reime und andere Künsteleien von dieser ihrer Grundrichtung in's Lyrische abschweifen.

Kapitel 2.

Versmaß der mhd. Dichtungen.

§. 105. Die reiche Fülle dichterischer Erzeugnisse, die sich mit dem Anbruch der mhd. Zeit allmählig vor unsern Augen entrollen, beurkundet das neuerwachte Dichterleben unter der großen deutschen Nation. Unmittelbar nach Ablauf des XI. Jahrh. hatte bereits auch die deutsche Verskunst wieder auf eine geregelte Bahn eingelenkt; aber lange noch — bis gegen die achtziger Jahre des XII. Jahrh. — tragen alle dichterischen Versuche mehr oder weniger noch den Stempel jener Rohheit und Mangelhaftigkeit, des Schwankens und der Unsicherheit in Handhabung metrischer Gesetze, welche durch den erfolgten Umschlag der sprachlichen, politischen und kulturhistorischen Verhältnisse bedingt war. Man lese z. B. nur die gereimten Bearbeitungen der Bücher Mosis und des Physiologus

(L. B. 1, 167 ff. Scholl 1, 93 ff.). Bloß in allmähligem Aufsteigen erwuchs die Verskunst aus dem ahd. Grunde und ihrer alterthümlichen Einfachheit zu jener festen Gestaltung und Regelmäßigkeit heran, welcher wir zuerst in den kunstreichen Formen des ritterlichen Schöpfers der höfischen Poesie, Heinrich's von Veldeke, begegnen. Wohl mochten noch vor ihm die Volksdichter weltlichen sowohl als geistlichen Standes, wenn sie dem Volksgesange lauschten und die Regeln des Versbaues für den mündlichen Vortrag erspähten, das richtige Verfahren entdeckt und nicht ganz ohne glücklichen Erfolg nachgeahmt haben. Sie wenigstens waren es, die in ihren Dichtungen den alten Grundton wieder anschlugen und auf die geregelte Harmonie des viergliederigen Rhythmus zurückgiengen. Die früheren Langzeilen zerlegten sie nämlich in zwei besondere Sätze oder Verse, die durch den Reim gebunden und mit je vier Hebungen, wo sie stumpf, mit drei oder ebenfalls vier, wo sie klingend reimten, versehen waren; dabei konnten die Senkungen immer noch entweder theilweise oder auch alle fehlen, wovon man sich am besten durch die Pilatuslegende (L. B. 1, 281, 13. Scholl 1, 151 ff.) überzeugen kann. Allerdings nehmen sich diese Dichter stets noch gewisse Freiheiten heraus, welche an die früher gangbaren Leiche des Volkes erinnern, aber ihren Gedichten als unsangbaren keinen wesentlichen Eintrag thun. Der Art ist z. B. die Wiederkehr derselben Worte am Schluß einzelner Absätze, wie in Hartmann's Rede v. h. Glauben (L. B. 1, 248. Z. 6 ff. vgl. mit Z. 33 ff.); ferner verlängerte Schlußzeilen und mehrfacher Reim am Ende ganzer Abschnitte: Eigenheiten, die auch fernerhin den meisten epischen Gedichten verbleiben (vgl. §. 139 ff.). Die eigentlichen Unregelmäßigkeiten des Maßes oder die gröbern metrischen Verstöße verlieren sich gegen den Schluß des XII. Jahrh. mehr und mehr aus der gebildeten Poesie und bereits halten die Dichter des Prophilias, des Pilatus, des Aegidius, Eilhart von Oberg und Veldeke selber in stumpfgereimten Versen an der Vierzahl gehobener Silben fest, während für die klingend gereimten Verse die Regel beobachtet wird, daß je zwei zu einem Verspaar verbundene Zeilen gleiches Maß oder die gleiche Zahl von Hebungen bekommen, mögen es deren nun wie gewöhnlich drei oder in selteneren Fällen auch vier sein. — Die vollständige Festigung und Regelung des Versmaßes fällt aber erst in die eigentliche Blüthezeit der mhd. Poesie, in die erste Hälfte des XIII. Jahr-

hunderts. Da treten jene Betonungsgesetze, die wir in der ahd. Verskunst als gültig erkannt, aber in der Zwischenperiode gänzlich hintangesetzt gesehen haben, wieder in volle Kraft und Wirksamkeit, so daß sie nunmehr den rhythmischen Bau der mhd. Verse auf ähnliche Weise regeln. Nur machen sich jetzt für die Hebungsfähigkeit der Silben, für Hoch- und Tiefton, für das Verhältniß von Hebung und Senkung u. dgl. erhebliche Unterschiede geltend, welche in den veränderten Sprachverhältnissen ihren Grund haben und wichtig genug sind, um eine eingehendere Erörterung nothwendig zu machen. Hiebei kommt namentlich zur Sprache:

A. Die Hebungsfähigkeit der Silben.

B. Das Verhältniß der Senkungen.

C. Der metrische Unterschied zwischen epischer und lyrischer Poesie.

A. Von den Hebungen.

§. 106. Während die Hebungen sich früher theils als Hoch-, theils als Tieftöne über alle Arten von Silben verbreiten konnten, sind sie jetzt, nachdem die Zahl der starken Nebentöne durch die Abschleifung der Bildungs- und Endsilben bedeutend geringer geworden ist, vorzugsweise an die Stammsilben gebunden, obwohl immer noch viele Nebensilben die Tieftonigkeit und damit die Tauglichkeit zu Hebungen unter gewissen Bedingungen sich zu wahren gewußt haben: Gleiches gilt auch von einer Menge selbstständiger Wörter. Die Sprache selbst gibt durch ihre erhöhte Biegsamkeit dem mhd. Dichter gewisse Mittel an die Hand, wodurch er die metrische Brauchbarkeit der Wörter ungemein befördern und sie nach Umständen bald für Hebung bald für Senkung tauglich machen kann, z. B. durch Position, Verschleifung, Elision u. s. w.

§. 107. Einer Hebung sind nunmehr Silben folgender Art fähig:

1) Jede von Natur oder durch Position lange Silbe, selbst die mit betonterem e nicht ausgeschlossen, sowie jede tönende d. h. nicht aus einem schwachen, also nicht tonlosen oder gar stummen e, sondern aus irgend einem andern, nämlich vollen Vokal bestehende Silbe (gewöhnlich Stammsilbe), mag sie nun in Bezug auf ihre Quantität lang oder kurz sein, wie: vienc (ie ist Diphthong), tróuc (ou ebenfalls Diphthong), júng, kránk, wéndet, swéster, ált, schúlt, sprách, wás, hát, íst, mīn, sī, ír, gót u. s. w. Beispiele im Zusammenhang:

Ein ritter sō gelēret wás.
Sus máchet ér im fríunde mē.
Und stúont ze prīse báz dan ē.[1]

2) Ja sogar den Bildungssilben, welche zu einem tonlosen oder stummen e abgeschwächt sind, wohnt noch unter gewissen Bedingungen Hebungsfähigkeit inne, nämlich:

a) Bei Konsonantenhäufung (Position). Aber auch da gilt die Regel nicht unbedingt, sondern es muß eine Länge oder, was gleichviel wiegt, zwei verschleifte Kürzen, worauf bereits eine Hebung ruht, vorausgehen; folgen dann zwei solche abgeschwächte Silben, zwischen welchen Position-bildende Konsonanz eintritt, so überkommt (nach §. 74) die erste davon den Tiefton und damit die weitere Hebung, während die andere schwache Silbe in die Senkung zu stehen kommt, z. B. sórgènde, tíhtènnes, slắfènde, vídelènde; Beispiele im Zusammenhang:

der slắfènden fúeze.
daz ér ouch tíhtènnes pflác.

b) Aber auch ganz abgesehen von der Position kann die erste von zwei solchen auf einander folgenden, einem Hochton in der angegebenen Weise sich anschließenden Silben mit abgeschwächtem e unter der Bedingung sich zu einer Hebung eignen, daß α) die andere in der Senkung stehende Silbe auch einem andern neuen Worte angehört und daß kein Hiatus zwischen beiden stattfindet, zum mindesten also einfache Konsonanz ihre schwachen Laute trennt. Gewöhnlich ist diese zweite schwache und in Senkung stehende Silbe eine Vorsilbe wie be, ge, er, ent, ver u. s. w. oder der Artikel oder auch eine selbstständige Partikel. Beispiele:

ze grōzem léidè getān.
dém muoz wérdèn erkánt.
des wíl er niemèn erlān.
éimè getwérge.
hóubèt verlórn.
wéndè ze gúote.

---

[1] Fr. Zarncke in seiner Ausgabe des Nibelungenliedes (Leipz. 1856. Einleitung S. XLVI.) führt diese als Musterbeispiele für die einfachste Form eines mhd. Verses an, woraus zugleich die Einsilbigkeit der Hebung und Senkung nebst jener des Auftaktes erhellt. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß alle mhd. Verse sowie hier aus Jamben oder Trochäen bestehen müßten.

zé des vérte.
gérne lidè den tôt.
dáz wær übelè getân.
ûf jëmenè gefilde.

Falsch wäre demnach: unz béidè entsliefen, und zwar wegen des Hiatus; richtig dagegen únz béide entsliefen. Ebenso: schámele erklanc. — Falls aber β) die zweite schwache Silbe als Bildungssilbe noch demselben Worte angehört, so muß sie zugleich mit einem *n* sich schließen, wenn die erste unter den gleichen Verhältnissen hebungsfähig für den Nebenton sein soll; nur bei dieser Art von Auslautung ist es richtig zu betonen liebèren, rúowèten, ándèren, michèlen; falsch aber wäre dieselbe Betonung in lieberer, ruowete, andere, selbeme u. s. w. Beispiele in Versen sind:

sô hât er michèle*n* zórn.
des ándère*n* mórgens.
diu úndermìnnète*n* sich.

Dieses sonderbare Gesetz wird, wie Lachmann entdeckt hat, sorgfältig nur in dem ausgebildeten Volksepos (Nibelungen, Gudrun u. s. w.), mit weniger Genauigkeit dagegen von den höfischen Dichtern beobachtet. Spätere Epiker, wie z. B. Konrad von Würzburg, suchen wo möglich einer solchen Betonungsweise auszuweichen.[1] Bei den Adjektiven auf ec oder ic will Lachmann schon durch die Schreibweise unterschieden wissen, wenn die Endungen im Verse betont in die Hebung oder unbetont in die Senkung fallen: im ersten Fall erzeugen sie Formen wie ègen, ìge, ìgez, ìgem, im andern werden die zwei schwachen Silben zu Einer verschleift und geschrieben ege, egen, egez.

§. 108. Die mhd. Verskunst nimmt für die Beschaffenheit der Hebungen (wie für die der Senkungen) Einfachheit in Anspruch d. h. jede Hebung, sei sie Hoch- oder Tiefton, kann und darf nur aus einer einzigen betonten Silbe bestehen. Nun kommen aber unzählige Fälle vor, welche mit dieser Forderung unvereinbar zu sein scheinen. Solche scheinbaren oder auch wirklichen Widersprüche heben sich auf die einfachste Weise durch Anwendung folgender, die metrische Brauch-

[1] Vgl. Lachmann z. Iw. 5441; 5873; 6575; z. Nibl. 305, 1; 1193, 4. — Haupt, Zeitschr. 2, 371 ff.; z. Silvest. u. Engelhard 3174. — Zarncke a. a. O. S. LII.

barkeit der Wörter und die Hebungsfähigkeit einzelner Silben befördernder Mittel, nämlich: durch Elision, Synalöphe, Verschleifung und die schwebende Betonung (vgl. §. 50 u. 66).

1) Die Elision ist die Ausstoßung eines geschwächten e am Ende eines Wortes vor einem andern vokalisch anlautenden Worte, in der Art ausgeführt, daß die Stammsilbe des ersteren Wortes zur Hebung, die vokalisch anlautende Silbe des andern Wortes zur Senkung verwendet wird, z. B.

Gáwein áhte ûf wáfen.
got hüete iur, ích wil hínnen várn.
dem vólget sælde und ére.
und fürbaz dánne er súochte.
und súochte alúmbe únz er vánt.
ir enkúnde in dírre wérlde.
sînem zórne kúnde entwíchen.

Kommt aber dieses zweite Wort mit seinem vokalischen Anlaute selbst wieder in eine Hebung zu stehen, so unterbleibt die Elision trotz des Hiatus und das schwache Bildungs-e bildet dann die Senkung zu der betonten Silbe seines Stammes, z. B.

nû *wolde* ín des níht erlân.
ze Británje ín ir lánt.

§. 109. 2) Die Synalöphe oder Krasis ist die Verschmelzung eines minder betonten Vokals in einen stärker betonten, von welchen der eine den Auslaut, der andere den Anlaut zweier zusammenstoßender Wörter bildet. Dabei wird nun einestheils der Anlaut eines Wortes in betonteren Auslaut des vorangehenden Wortes verschmolzen, z. B.

Nibl. 715: er séite *wier* si fúnde (wier statt wie er).

Uebrigens kommt dieser Fall meist nur auf der Senkung vor.[1] Anderntheils geht der Auslaut in dem betonteren Anlaut auf: so namentlich gewisse einsilbige Wörter wie ze (zuo), si, di (diu, die), z. B. zállen statt ze allen, zéren st. ze êren, zéiner, dóugen st. di ougen, dándern st. di andern, dâventiure st. diu aventiure, sím für si ím. Beispiele im Vers:

---

[1] Siehe §. 115, a).

wie si éinen válken wílde zűge mänegen tác. (Nibl. 13, 2).
den si ín ir tróume sách (Nibl. 19, 1).
swie éine du űf der márke list.
dô séite si ím diu máere.

Manche schreiben auch anders: dô séites ím u. s. w. — Verschieden von diesem Vorgang ist die Vokalmischung zweier Wörter nach Ausstoßung des sie trennenden Konsonanten, wie z. B. deich statt daz ich, deist st. daz ist, zen st. ze den u. s. w., was ebenfalls hebungsfähige Formen abgibt.

§. 110. 3) Die Silbenverschleifung findet gleichfalls sowohl auf der Hebung als auf der Senkung statt. Auf der Hebung so: zwei durch einfache Konsonanz getrennte Silben, welche so beschaffen sind, daß die erste einen zwar kurzen, aber dabei doch betonten Vokal, und die zweite ein stummes e (i) enthält, werden zusammen wie eine einzige Silbe gelesen und so befähigt, eine Hebung zu tragen mit oder ohne folgende Senkung, indem ungefähr wie nach Wiener Art in den jetzigen Infinitiv-Endungen — en das e verschluckt wird, z. B.

gelébet álsô schône.
sî jéhent er lébe noch híute.
sô mänec rítter álsô dâ.
sô mänec guot rítter álsô dâ.
daz máchet áber sîn hœveschéit.
er ságet in állen lűte dánc.
sô mänegem süezen múnde.
die víelen über ir hérren.
des gáb er genúogen líuten.
dâmíte diu küneginne.
héten enpfángen únd gegében.
über des küniges sáles wánt.

Die Silbenverschleifung beruht im Grunde auf dem in §. 74 ausgesprochenen Hauptgesetz, welches die negative Forderung in sich schließt, daß auf eine kurze Stammsilbe die nächstfolgende Nebensilbe nicht betont werden dürfe. Nicht zu verwechseln mit der Verschleifung ist die von manchen Dichtern vorgenommene Kürzung der Wörter mittelst Synkope, bestehend in der Ausscheidung eines schwachen e nach einer durch Position oder von Natur langen Silbe, was eigentlich ein Verstoß gegen die

zweite Forderung des erwähnten Hauptgesetzes ist, wornach die Nebensilbe gerade in einem solchen Fall betont werden sollte. Höfische Volksdichter suchen sie daher zu vermeiden. Aus den Nibelungen weiß sie Zarncke [1] zu verweisen; so ist z. B. in dem Vers 772, 4 (Lachmann): dô húop sich únder den fróuwen u. s. w. die Kürzung nicht auf der Hebung = úndr den, sondern auf der Senkung = úndern vorzunehmen. Die Kürzungen fallen überhaupt mehr der Senkung (vgl. §. 115. b u. d), als der Hebung anheim, obgleich man gewöhnlich schreibt: líezn erwérben statt líezen 'rwerben, swéstr entérben st. swéster 'nterben.

§. 111. 4) Ein Vorgang eigener, von der gewöhnlichen Wortbetonung abweichender Art zur Bestimmung der Hebungen im Verse ist die sogen. schwebende Betonung d. h. die wo möglich gleichzeitige Vertheilung des eine Hebung constituirenden Tones auf zwei Silben, so daß er gleichsam freischwebend über oder zwischen beiden steht. Dadurch soll nämlich der Widerstreit zwischen Wortbetonung und Versbetonung in Fällen, wo entweder der Hochton zu Gunsten eines Tieftones oder der Tiefton zu Gunsten einer unbetonten Silbe vernachlässigt ist, ausgeglichen werden. Diese Fälle beschränken sich meistentheils auf Wörter, die vermöge ihrer Abkunft, Bildung oder Größe in dem Rhythmus der Verse schwer unterzubringen sind, wie Eigennamen, Fremdwörter, Zusammensetzungen, z. B. I'wein, Gēr'nōt, mark'grâve, junk'herre, el'lende, ar'beit, ur'loup; — únvrœ͡lîche, únsæ'liges, lántpfle'gære, úndanc'næme. [2] Rücksichtlich der Stellung im Vers waren die Wörter mit schwebender Betonung am leichtesten im Beginn desselben anzubringen, weil man da ohnehin wegen des Auftaktes nicht sogleich mit sicherem Tritt in das metrische Geleise einbiegt, z. B.

Gunt'hern den küenen mán.
naht'selde in dísem lánde.
Rüedegér der küene mán.
Hilte'brant hárte bálde.
Ecke'wart was gehéizen.
vrœ'lîcher nóch báz.

Vielleicht war auch anders zu betonen erlaubt, da ohnedies die alten Betonungsgesetze über die Senkungen allmählig in Vergessenheit geriethen, nämlich so:

---

[1] A. a. O. pag. XLVII sq.

[2] Vgl. §. 118, wo noch andere Betonungen als möglich angegeben sind.

vrœlîchér noch báz.
gedenkén ân schállen ín ir múot.
daz unsér dehéines lîp.
der ruomœ́re ist áller schánde frî.[1]

Im Innern des Verses ist schwebende Betonung höchst selten:

manec wól sprec'hender spílmán.
und líef Gêrnôten án.

Einer solchen künstlichen Betonung unterliegt manchmal auch der Artikel mit seinem Substantiv, z. B.

dô híez er den kopf trágen dár.

Im Versschluß kommt die schwebende Betonung besonders mit Eigennamen vor, wozu aber Länge der ersten Silbe erforderlich ist, wie I'wein, Kei'î.

Der Ton kann sogar über drei Silben schweben, z. B.

wart Sîvrides várwe rôt.
des hulfen ir úndertânen.

B. Das Verhältniß der Senkungen.

§. 112. Für die Senkungen bleiben die früher aufgestellten Grundsätze oder Regeln (§.§. 47 ff.) im Allgemeinen bestehen; im Einzelnen macht aber auch hier die Abschwächung der Nebensilben und Formwörter gewisse belangreiche Einschränkungen nothwendig.

I. Fehlen konnte früher die Senkung nur nach einer langsilbigen Hebung; einsilbige Versfüße entstanden stets nur aus einer betonten Länge. Diese auf dem Quantitätsverhältniß beruhende Beschränkung fällt jetzt weg und es kann die Senkung nicht bloß nach einer langen, sondern unter gewissen Umständen auch nach einer kurzen Hebung fehlen: wir bekommen also in der mhd. Verskunst eine neue Gattung einsilbiger Versfüße, nämlich solche, die aus einer betonten Kürze bestehen. Dieser Fall ist nebst dem ersteren näher in Betracht zu ziehen.

1) Nach jeder von Natur langen oder durch irgend eine Operation (Position, Verschleifung ꝛc.) langgewordenen Hebung,

---

[1] Zarncke a. a. O. S. LV., woraus obige Beispiele größtentheils genommen sind. — Vgl. übrigens Lachmann z. Nibl. 1634, 3. 1803, 2. 2011, 1; z. Iw. 33. 1118; z. Klage 27.

welche die §. 107. 1) beschriebene Beschaffenheit hat, kann die Senkung fehlen, z. B.

der júncfróuwen túgende.
in 'Etzélen lánt.
genánt Hártmán.
vi̇̃delénde.
gében úrlóup.
síne lántliute.

§. 113. 2) Nach einer kurzen Hebung ist das Fehlen der Senkung an folgende Bedingungen geknüpft:

a) Die kurze Silbe muß, um eine Hebung tragen zu können, auf welche keine Senkung folgt, in der Regel ein selbstständiges Wort ausmachen und dabei tönenden Vokal haben (kein abgeschwächtes e). Nur so ist es möglich, die aus einsilbigen kurzen Versfüßen entstehende Härte einigermaßen zu mildern und sie in ihrer Selbstständigkeit als besondern Versfuß durch einen darauffolgenden kleinen Halt dem rhythmischen Gefühle des Lesers oder Hörers nahezubringen. Ursprünglich waren es meist zweisilbige Partikeln, Präpositionen, welche darum auch in früherer Zeit einen eigenen, aus Hebung und Senkung bestehenden Versfuß bilden konnten, wie sie es im Mhd. hie und da noch wenigstens bis zum XIII. Jahrh. bildeten, obgleich zuletzt die einsilbige Form die ursprünglich zweisilbige verdrängte. Es sind hauptsächlich folgende: für (furi, fure), von (fona, vone), an (ana, ane), mit (miti, mite), vil (filu, vile), dar (dara), her (hara, hera, har, here) u. s. w. Manche waren ursprünglich schon einsilbig wie lob, hof, nam, kom, ros, in u. s. w. Auch der bestimmte Artikel wird bisweilen betont und als Hebung ohne Senkung gebraucht, ohne gerade demonstrative Kraft zu haben. Die Belastung dieser Wörter mit dem Tone stellt sich in solchen Fällen insofern als erträglich heraus, daß sie denn doch in der Regel vor konsonantischem Anlaut des folgenden Wortes und selten nur vor vokalischem stehen. Beispiele:

ír téte víle báz.
ín dér búrch wás.
wágen dén líp.
und dár zúo verspréchen.
ich frágte víl gérne.
vón rōtem gólde.
den láp ích iu énden wíl.

diu rós wāren in beréit.
dém tórwéhter gár.
mít úngefüge.

b) Dagegen darf in zweisilbigen Wörtern, deren erste Silbe kurz und mit einer Hebung versehen ist, die Senkung nie fehlen. So würde z. B. die Betonung künìc, künìge ganz falsch sein. Ausgenommen sind bloß fremde Wörter, wo sich aber die unregelmäßige Betonung aus ihrer dem deutschen Accente minder gefügigen Form erklärt, z. B. Pálás (in Veldeke's Aeneide), sámīt (Sammet, mittellat. samitum), rávīt (Renner, Streitroß).

c) Bei dreisilbigen Wörtern oder Wortverbindungen, bestehend aus einer kurzen, hochbetonten Stammsilbe und aus zwei sich anschließenden Bildungs- oder Nebensilben, von welchen die erste lang, die zweite kurz ist, wird die frühere kretische Betonung (◡́ — ◡̀) verlassen und dafür die palimbacchische gesetzt (◡́ —̀ ◡), mithin ist in diesem Falle — wenigstens an schwerer zu betonenden Versstellen — das Auslassen der Senkung nach der kurzen, den Hochton tragenden Stammsilbe gestattet, eine Freiheit, die wohl nur als eine aus dem veränderten Verhältniß der beiden Nebensilben fließende Rückwirkung zu betrachten ist und nicht umgangen werden kann, ohne die letzte völlig abgeschwächte Nebensilbe zu einer unnatürlich hohen Betonung gegenüber der ihr vorangehenden stärkeren hinaufzuschrauben. Nicht gestattet dagegen ist in solchen Wort- oder Silbenverbindungen das Fehlen der Senkung nach der zweiten Hebung, die auf der ersten Bildungssilbe liegt, und es wäre ganz falsch, einem solchen dreisilbigen Worte drei Hebungen zu ertheilen. Wörter dieser Art sind unter andern: mánùnge, wónùnge, gótìnne, spéhære, glésīnen, z. B.

diu tíure mánùnge (Iwein).
sî wás ein gótìnne (Erek).
di gótìnne Vénūs
di gótìnne Pálás (Eneit).

§. 114. II. Folgt wirklich eine Senkung auf die Hebung, so kann dieselbe aus folgenden Arten von Silben bestehen:

1) Aus einer einzigen Silbe jeder Art, sei sie nun lang oder kurz, oder kurz und tönend, oder kurz und unbetont oder gar stumm: in allen Fällen ist sie, abgesehen von ihrer Quantität, stets minder

betont, wiegt schwächer, wenn sie in Senkung, als wenn sie in Hebung steht. Beispiele gibt's in Menge:

víenc *bî* hánden
júnc*frou* spräch *der* ält*e* mán.
daz ír *mir* íu*wer* kránk*heit* ságt
sích *ge*sáment *ûf* érde.
unz dáz *der* tác *liez* sinen strít.
got hüete *iur*, ích *wil* hínnen várn.
und íst *daz* sí *be*tróuc *ir* wán.
er ságet *in* áll*en* lûte dánc.
dem vólg*et* sælde *und* êre.
dô ér *den* lieht*en* tác *er*sách.

§. 115. 2) Die Senkung kann auch aus zwei Silben bestehen, aber nur scheinbar. Da nämlich nach dem Grundgesetz §. 47, 3 die Senkung innerhalb des epischen Verses nicht zweisilbig sein darf, so müssen zwei Silben, welche zwischen zwei Hebungen stehen, so beschaffen sein, daß sie sich in eine zusammenziehen lassen. Dies geschieht auf folgende Art:

a) durch Verschmelzung des Auslautes und Anlautes in zwei aneinanderstoßenden Wörtern, ähnlich wie auf der Hebung (§. 109). Wenn nämlich der Auslaut der lange oder tönende Vokal eines einsilbigen, in der Senkung stehenden Formwortes ist, worauf gleichfalls in der Senkung noch ein Wort mit schwachem oder wenigstens kurzem Anlaut folgt, so geht der letztere förmlich in dem ersteren auf. So werden Ausdrücke wie dâ er, die ich, swie er, swa er, wie ez, iu in, dô ir, si er, diu ist, si im, si in, si iu, si unge, si ir u. s. w. in der Senkung zu einer Silbe verschmolzen und die Verschmelzung bisweilen sogar durch die Schreibung angezeigt: dar, diech, swier, wiez u. s. w. Z. B.

ine wéiz, wi-ez dâ gestât.
vor éin getwérc da enmítten.
daz wás ein schúlt *diech* níe verkôs.

b) Durch Verschleifung ist die Zusammenziehung zweier Silben auf der Senkung nur dann erlaubt, wenn beide ein geschwächtes e haben und bloß einfache Konsonanz sie trennt, wie in wære getân, múose verlân, ze der stát, heílegen. Beispiele in ganzen Versen sind:

des ántwúrte dem künige.
álsus mórtlîch âne getân.

trúhsáeze des kü̂nigés.
ein lü̂tzel áz er únde getránc.
sô íst ein úngelü̂cke derbî.
und sîn gevérte dez mágedîn.
swíe er kléidete sîne mán.

Gehören beide Silben einem und demselben Worte an, so kann man sie auch einsilbig schreiben entweder durch Ausstoßung des zweiten e, wie héilegn, oder durch eine stärkere Kürzung des Wortes, wie kléite statt kléidete. Vgl. dazu §. 110 extr.

c) Durch Elision des auslautenden abgeschwächten e in einer zweisilbigen Senkung kann diese vor einer vokalisch anlautenden Hebung einsilbig gemacht werden, z. B.

slâfende éinen mán (lies: slafend).
der hérzoge ûzer Bérne.
mîneme ingesínde.
dô líef abe ér.
den ír zwêne árn erkrúmmen.
des sích der márkgrâve únderwant.

Gerne geschieht dies und wird sogar durch die Schrift angezeigt mit dem auf ein e auslautenden Präteritum schwacher Verben; statt waere, waene, wolte u. s. w. wird waer, waen, wolt gelesen, z. B.

in wúnderte ál ze sêre.
zwíu sold' ích verkíesen.

Nicht gerne aber gebraucht man so ein selbstständiges zweisilbiges Nomen, das eine lange Stammsilbe hat, wie z. B. *liebe* âne léit, obwohl allerdings derartige Härten vorkommen, z. B. bei Walther: rôse âne dórn; gnâd únde dánc; mâg únde mán. Zweisilbige Partikeln, die so beschaffen sind, in der Senkung elidirt zu gebrauchen vor vokalisch anlautender Hebung, wurde nicht beanstandet, wie z. B. âne, danne, unde.

d) Dazu kommen noch einige besondere Arten von gewaltsamer Verkürzung zweisilbiger Senkungen, um sie einsilbig gebrauchen zu können, nämlich durch förmliche Ausstoßung des abgeschwächten e der zweiten Silbe. Und zwar geschieht dies einestheils vor dem konsonantischen Anlaut der nächsten Hebung in Wörtern mit erster tönender Silbe wie obe (ob), ode (od), abe (ab), ane (an), ame (am), vone (von), vome (vom), nicht aber in rehte, sêre; anderntheils vor dem konsonantischen

Schlusse der zweisilbigen Senkung selbst, mag nun ihre erste Silbe kurz und tönend oder entschieden lang sein; doch sind im letztern Falle weiche Konsonanten, besonders Liquidä, erforderlich, um die daraus entstehenden Härten des Rhythmus erträglicher zu machen. Manche Dichter suchen diese wo möglich überhaupt zu umgehen; andere gebrauchen sie ohne Anstand, wie z. B. Hartmann. So trifft man also nicht bloß übr, odr, widr, manc, undr u. s. w. an, sondern auch heidn, engl, wârn, kômn (= kômen), âbnts (= âbendes), z. B.

er spràch *undr* ín ... *übr* mích .... *manc* mán.
di gevángn *wârn* óder gebúnden.
di hérrn *kômn* grímmichlíche dár.

§. 116. III. Aber **nicht** jede Art von Senkung kann unbedingt auf jede Art von Hebung folgen. Die früheren betreffs der Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung aufgestellten Grundsätze entscheiden der Hauptsache nach zwar auch jetzt noch für ihre gegenseitige Stellung; bloß in dem Verhältniß der Biegungssilben, sofern es sich auf den neuen Unterschied zwischen solchen mit tönendem Vokal und solchen mit abgeschwächtem e bezieht, sind einige Abweichungen eingetreten, für welche wir die Ausnahmsgesetze zum Theil schon erwähnt haben, zum Theil noch weiter berühren müssen.

1) Der allgemeinen Regel zufolge soll in dreisilbigen Wörtern und Wortverbindungen mit erster hochbetonter und dabei langer Stammsilbe die nächste Hebung oder der Tiefton auf die erste der sich anschließenden Nebensilben fallen (vgl. §. 74). Dies geht nun in der mhd. Verskunst in dem besondern Falle, daß jene Nebensilbe aus einem abgeschwächten e besteht und die zweite Nebensilbe tönenden Vokal hat (ob lang oder kurz), nicht mehr an, weil sonst die schwächere Silbe durch eine auf sie fallende Hebung ein unnatürliches Uebergewicht über ihre stärkere Schwester erhielte. Vielmehr fällt dann der Tiefton, also die nächste Hebung, gerade auf diese zweite, weil schwerere Bildungssilbe, und es tritt in dem Betonungssystem die Formel ‿́ ‿ ‿̀ ein, folglich hat auch hier die palimbacchische Betonung, die sonst immer bei vorausgehender langer Stammsilbe als die regelrechte gilt, in die kretische umgeschlagen, und es ist Grundsatz geworden, daß eine geschwächte Ableitungssilbe zu einer folgenden tönenden sich niemals im Verse als Hebung verhalten kann, wohl aber, wie wir gleich sehen werden, zu einer gleichfalls abgeschwächten. Man betont demnach: júngelìnc, sílberìn, rœselèht,

zóuberæ̂re, fínsternìsse, órdenùnge, pfíngestèn, vórderèste, hándeltèn, entwáfendè.

§. 117. 2) Aus den in §. 107. 2) entwickelten Bedingungen, unter welchen bisweilen auch den schwachen Bildungssilben Hebungsfähigkeit beiwohnen kann, fließt von selbst die nahe liegende Bestimmung, daß auf eine solche Hebung mit einem abgeschwächten e auch wieder nur eine Senkung mit schwachem e folgen kann und sogar folgen muß, also keine tönende, geschweige denn eine lange, z. B. wéinènd*e*, állè *ge*tân, tievèl *en*trân, zé *ge*bóte, des ándèr*en* mórgens; hĭmelèsch*en*, jĕnemè *ge*vílde. Man kann z. B. nicht betonen: Hăge*nè von* Trónje, weil die tönende Senkung mehr wiegen würde als die vorangehende Hebung, wohl aber Nibl. 9, 1: daz *wás von* Trónje Hágenè. Die also beschaffene Senkung darf nach langer oder, was gleichviel ist, nach einer aus zwei verschleiften Silben entstandenen Hebung auch zweisilbig erscheinen, muß aber dann durch Elision oder Verschmelzung einsilbig gelesen werden, z. B. hĭmelèscheme íngesínde, lĕdegète enzît.

§. 118. 3) In vielsilbigen Wörtern, deren Betonung überhaupt schwerer dem Versmaße sich anbequemt, ist eine verschiedene Abstufung des Tones denkbar. Regelmäßig, mit den logischen Betonungsgesetzen im vollen Einklang stehend erscheint z. B. der Nibelungenvers Str. 1494:

den swértgrímmègen tôt.

Es ist aber auch in solchen Wörtern die antispastische Betonung möglich: swertgrímmège. Zuletzt trug denn doch die Rücksicht auf den Wohlklang über die logischen Einflüsse den Sieg davon und man führte für solche Fälle allmählig eine Art trochäischer Dipodie ein, so jedoch, daß der erste Versfuß an Tonstärke dem zweiten überlegen war, z. B. űnsælígez, hőchvertígen, űnwizzénde. [1]

C. Von dem metrischen Unterschied zwischen epischer und lyrischer Poesie.

§. 119. 1) Wirklich zweisilbige Senkungen sind, wie wir gesehen haben, in der epischen Poesie des Mittelalters und in ihren unsingbaren Versen nicht zulässig und werden durch verschiedene Mittel beseitigt; wohl aber finden sie sich unzweifelhaft in lyrischen Gedichten,

---

[1] Lachmann z. Iwein 6360.

wo man sie bereits im XII. Jahrh. mit Absicht zu gebrauchen begann, indem man höchst wahrscheinlich an der lateinischen Hof- und Klosterpoesie der vorausgegangenen Jahrhunderte, besonders an den alexandrinisch gebauten Sequenzen Veranlassung nahm, das daktylische und anapästische Versmaß in die deutschen Leiche und sofort auch in die deutschen Lieder zu verpflanzen, obwohl die Nachahmung anfangs nicht recht gelingen wollte, weil die systematische Verwendung dieser Rhythmen durch die Nöthigung, mehr die Silben als die Accente zu zählen, zu sehr in Widerspruch zu stehen kam mit der ganzen Art der althergebrachten Betonung deutscher Wörter. Doch allmählig wußten die lyrischen Dichter bei zunehmender Kunstfertigkeit auch diese Schwierigkeit zu überwinden. Deutliche Spuren eines solchen Versmaßes tragen die Lieder Veldeke's und Heinrich's von Morungen (L. B. 1, 282. 306.), z. B.

die blúomen entspríngent án der héide,
die vógele síngent ín dem wálde.

Früher noch begegnen wir demselben in zwei geistlichen Leichen, wovon das Nähere in §. 183. Von der Zeit an findet man das daktylische Versmaß immer häufiger: so bei Hartmann, Walther, Ulrich von Lichtenstein. [1]

§. 120. 2) Daran schließt sich ein weiterer, auf das Verhältniß von Hebung und Senkung sich beziehender Unterschied zwischen epischer und lyrischer Poesie, der Beachtung verdient. Jene hält nämlich immer noch und zwar bis in die Mitte des XIII. Jahrh. an der aus ahd. Zeit ererbten metrischen Freiheit, die Senkung zwischen zwei Hebungen fehlen zu lassen (wenigstens unter den in §. 112 u. 113 erwähnten Bedingungen), unverbrüchlich fest und weiß die anscheinende Arrhythmie in dem Gebrauche der hieraus entstehenden einsilbigen Füße als eines der wirksamsten Mittel zur Erzielung einer kräftigen und gedrängten Diktion, zumal an Orten, wo es sich um die Schilderung gewaltsamer Gemüthszustände und bedeutsamer Scenen handelt, trefflich zu verwenden (vgl. §. 48 extr.). Anders ist es in den lyrischen Gedichten. Hier legte man sich überhaupt größere Beschränkungen auf und machte sich ein ununterbrochenes Steigen und Fallen der Silben, den steten Wechsel von Hebung und Senkung zur Regel. Dadurch ward nun ein neues rhythmisches System, bestehend rein aus Jamben und Trochäen, in

[1] Vgl. W. Wackernagel, Gesch. d. deutsch. Lit. S. 133. A. 21.

die deutsche Verskunst des Mittelalters gebracht und zwar nicht sowohl in Folge der gesteigerten Kunst des musikalischen Vortrages, wie W. Wackernagel meint,[1] da ja die alten französischen und deutschen Lieder gleich den heutigen ein solch freies Verhältniß zwischen Komposition und Versmaß zeigen, daß auf eine Note oft mehrere Silben von verschiedener Quantität fallen, als vielmehr — und damit hat Wackernagel Recht — durch den Einfluß französischer Poesie, deren nach strenger Silbenzählung gebauten Verse, namentlich die zehn- oder elfsilbigen, offenbar als Muster dienten und im Deutschen nur nachgeahmt werden konnten, sobald man sich jener Freiheit in Auslassung der Senkungen begab.[2] Dabei war es meist gleichgültig, ob der Vers mit der Hebung oder mit einer Senkung d. h. trochäisch oder jambisch begann, und nur selten ließ man beide Rhythmen regelmäßig nach Versen mit einander abwechseln, wie z. B. Heinrich v. Morungen L. B. 1, 307. IV:

Ez túot vil wē, swer hérzecli̍che mínnet
án sô hṓher stát,
dấ sîn dienest gár versmất:
sîn túmber wấn vil lǘzel dránc gewínnet
swér sô víl gekláget
dá'z ze hérzen níht engất.
u. s. w.

§. 121. 3) Mit dieser Vorliebe für trochäisches und jambisches Versmaß hängt auf's Engste die den lyrischen Dichtern eigenthümliche Scheu vor mehrsilbigem Auftakte zusammen, während solcher von epischen Dichtern nach ahd. Brauche unbedenklich zugelassen wird, im Volksepos und bei kurzen Reimpaaren sogar zu drei Silben anwachsen kann. Beispiele von zweisilbigem Auftakt sind unter vielen andern folgende:

ich ertéil im freúde díe sint kránc.
jâ verlíez gót den si̍nen níe
ouch hât sích sô mánec wi̍ser munt.
künec 'Artǘs der gúote.

Ein auffallendes Beispiel von dreisilbigem Auftakt bietet Hartmann im Iwein 2170:

si bietent sích zuo íwern fǘezen.

---

[1] A. a. O. S. 133.

[2] M. Rieger, a. a. O. S. 262.

In den meisten Fällen läßt übrigens der dreisilbige Auftakt durch Verschleifung oder Kürzung der 2. oder 3. Silbe sich heben, wie z. B. zweimal in den Nibl.

2116: ir wíderságt uns nú ze späte.

1900: daz häbe dír ze bótschéfte.

Gud. 1481: du hetest fríunde níht mére.

Beim zweisilbigen Auftakt ist die erste Silbe die gewichtigere, beim dreisilbigen ist es die mittlere; immerhin aber bleibt er im Ganzen der ersten Hebung des Verses gleichsam als Senkung untergeordnet, daher dieselbe um so kräftiger angeschlagen werden muß, je größer der Auftakt ist, eine Anstrengung, die wiederum dem Epos zur Zeichnung starker Gemüthsbewegungen zu Gute kommt. [1]

Die Schwierigkeit in der Behandlung des Auftaktes läßt sich in anderer Weise auch durch die schwebende Betonung lösen, deren man drei Arten unterscheiden kann:

a) Die Stelle von Auftakt und erster Hebung nimmt ein zweisilbiges Wort mit betonter Länge der ersten Silbe ein, z. B. Nibl. 1974:

I'rinc von Ténemárken.
swen'ne sich éndet der strít. (z. Iw. 1118.)

b) Die Stelle der ersten Hebung und ihrer Senkung füllt ein zweisilbiges Wort (oder auch 2 einsilbige) mit dem höchsten Ton auf der zweiten Silbe, z. B.

ez bet'wanc mín gemüete.
ez en'tuo dánne der tôt. (Nibl. 1224, 3.)

c) An der Stelle des Auftaktes und der ersten Hebung und deren Senkung stehen vier Silben mit Betonung der zweiten, z. B.

hete iemen geséit 'Etzéln. (Nibl. 1803, 2.)
den ges'ten ze gégenè. (1811, 2.)
dô kómen von Béchlären. (1813, 2.)

§. 122. 4) Einen tiefgreifenden Unterschied des Versmaßes zwischen der epischen Poesie einerseits, wozu außer den erzählenden Gedichten mit fortlaufenden Reimpaaren auch einige strophisch abgefaßte Volksepen gehören, und der lyrischen Dichtung andererseits begründet endlich die Veranschlagung tonloser Silben in den Versausgängen. Dort nämlich, in den epischen Versen und selbst noch in denen der beginnenden

[1] M. Rieger, a. a. O. S. 269.

Lyrik, ehe diese zu ihrer strengen Sonderung fortschritt, aus welcher Zeit jenes Mölker-Marienlied L. B. 1, 195 ff. stammt (vgl. §. 97), hielt man für die abgeschliffenen Wortendungen, wo sie in den Versschluß zu stehen kamen, lange noch an dem alten Tiefton fest und verwendete ihn, so weit es angieng, als letzte Hebung des Verses; mochte nun der Reim auf zwei oder drei Silben ausgehen, es blieb doch der Versschluß stumpf, gerade wie wenn er aus einem einsilbigen Worte bestände. Mit scheinbarer Ausnahme derjenigen Gattung von Versschlüssen, wo von zwei Silben die erste kurz und die zweite tonlos oder stumm war, diese mithin für das Versmaß gar nicht in Rechnung kam, so daß eigentlich beide Silben in Folge der Verschleifung als eine einzige stumpfgereimte angesehen wurden, wie gében (gebn): lében (lebn), blieb für die andern Fälle, wo entweder von zwei Silben die erste lang oder von drei die erste kurz war, der Tiefton an der letzten Silbe haften und diese trug trotz ihrer Abschwächung immer noch in den älteren Epen (Nibelungen) die letzte Hebung, z. B. sâchèn : mâchen; bílede : hélidè; sándè : landè; ménegè : Hágenè; wégentè : éntè; hímelès : paradysès (vgl. §. 97 extr. die dortige Strophe). In der lebendigen Volkspoesie erstreckt sich diese Nachwirkung des Tieftones sogar bis auf den heutigen Tag; wenigstens habe ich in Schwaben schon häufig die Wahrnehmung gemacht, daß das Volk beim Rezitiren der Liederverse sogar auf die Endsilbe der nunmehr wirklich klingenden Reime einen ganz besonderen Nachdruck legt. Wenn sich nun die Sache so verhält, so muß man in manchen epischen Gedichten mit fortlaufenden Reimpaaren den klingend gereimten Versen dasselbe Maß von vier Hebungen beilegen, wie den unzweifelhaft stumpfreimigen; wo nicht, so könnten für jene nur drei Hebungen angenommen werden, was allerdings mit der Zeit zur Regel wurde, nachdem man den Tiefton so vieler Endungen fallen gelassen hatte. Bevor es jedoch in den epischen Versen zu dieser Entschiedenheit kam, schwankten die Dichter immer noch hin und her, und geleitet von dem Gefühl, daß denn doch die abgeschächten Endsilben zum Tragen der vierten Hebung sich nicht mehr recht fügen wollten, ließen sie hie und da dieselben klingend reimen und dennoch vier Hebungen vorausgehen: so z. B. Veldeke in seiner Aeneide L. B. 1, 284:

wól gekléidet und wól gehêret,
wól gezógen und wól gelêret.

Deßgl. 288:

únd die wérltsiechen lûte.
álso têten sí noch hûte.

Anders war es nun jedenfalls in der ausgebildeten Lyrik des XIII. Jahrhunderts. Da scheinen die abgeschliffenen Wortformen schon seit Veldeke's Zeit nicht mehr kräftig genug gegolten zu haben, um die letzte Hebung des Verses zu tragen, mit Ausnahme ganz besonderer und seltener Fälle; es blieb denselben statt des alten Tieftones nur noch ein schwaches Nachklingen. Darum entstanden auch erst in der lyrischen Dichtung die eigentlich klingend gereimten Versschlüsse mit zwei Silben im Gegensatz zu den stumpfgereimten mit schwerer oder betonter Schlußsilbe.

§. 123. Betrachten wir die stumpfen Versausgänge für sich allein, so haben wir schließlich noch einige ihre Anwendung beschränkende Bestimmungen hinzuzufügen. Im Allgemeinen können zwar die meisten der bisher genannten Maßverbindungen oder Versfüße mit stumpfem Abschluß unter den betreffenden Bedingungen auch auf den Schluß des ganzen Verses übertragen werden; da sich aber in dem Schlusse gewissermaßen der Charakter des Verses offenbart und das Bewußtsein von seinem gesetzmäßigen Baue bei seinem Abschluß dem Leser um so stärker sich aufdrängen muß, je freier und lockerer er bei seinem Anfange im Auftakt oft auftritt, so ist es um so nothwendiger, daß am Ende des Verses mit Strenge und Genauigkeit verfahren werde. So sind denn wirklich dem stumpfen Versschluß folgende Beschränkungen auferlegt:

I. Ausgeschlossen vom stumpfen Versschluß sind einsilbige Wörter mit kurzem, obgleich tönendem Vokal im Auslaut, wie: nu, du, si u. s. w.

II. Lautet die letzte Hebung konsonantisch an, so muß die vorangehende Senkung entschiedener noch als im Innern des Verses einsilbig sein. Es kann z. B. nicht heißen: vólgeten dán, erwáchete sâ, was an andern Versstellen durch Verschleifung ermöglicht und gestattet ist, sondern entweder vólgèten dán oder abgekürzt geschrieben vólgten dán. Verschleifungen werden bei der letzt vorangehenden Senkung nur dann als zulässig erachtet, wenn die zwei schwachen Silben nicht demselben Worte angehören; man sagt also wúrde bekánt, vrœ́lîche gemúot, behábte den strît. Kürzungen sind überhaupt nicht gerne gestattet, man darf z. B. nicht sagen erwáchet' sâ, sách umb' sích; nur ausnahmsweise sind sie erlaubt, nämlich bei Gleichheit

oder Aehnlichkeit (Verwandtschaft) der zusammenstoßenden Konsonanten, z. B. *ân'* vor n, wie ân nôt (Nibl. 580), ân nît; *und'* vor d und t, also nicht ritterlîch und gúot; *um* vor m, wie um mích, oder *umb'* vor m und w, also nicht umbe mích; *dem* und der männliche Dativ Sing. der Adjektive auf *em* vor m und b, z. B. mánegem mán; erlaubt ist außerdem wîp unt mán (Nibl. 1462), aber nicht und' mán, deßgl. mâge unt mán (1793). Solche und ähnliche Feinheiten sind mehr nur den Volksdichtern eigen, welche (nach Lachmann's Ausdruck) auch ein zarteres Gefühl für die feinern Verhältnisse der Theile des Verses haben als die gelehrten.[1]

§. 124. III. Lautet die letzte Hebung vokalisch an, so muß man unterscheiden, ob ihr eine Senkung vorangeht oder nicht; in beiden Fällen aber wird vor dem Vokalanlaut eine durch deutliche Länge scharf gezeichnete und in sich abgeschlossene Silbe verlangt nicht bloß für die vorletzte Hebung, wenn sie ohne Senkung ist, sondern auch für die letzte Senkung, wenn eine solche vor der letzten Hebung ist.

1) Wenn eine Senkung dem vokalischen Anlaut der letzten Hebung vorangeht, so fragt sich wieder, ob diese Senkung ursprünglich zwei- oder einsilbig ist. Ist sie zweisilbig, so ist die Elision des auslautenden e ihrer zweiten Silbe nur dann gestattet, wenn ihre erste Silbe lang ist oder mit einer liquida schließt oder Doppelkonsonanz hat, z. B. dés wæn' ích, dáz leist' ích, jâmert' ín, dés sorg' ích, dén minn' ích, víl umb' ín, ze wízzen íst; aber nicht wâfente ín, ûf unde abe, víl vaste án, dáz klag' ích, mínnet' ín, láchend án; mite macht eine Ausnahme, denn es kommt vor gérn mit íu, er gíenc mit ím. — Ist sie einsilbig, so kann sie auslauten, wie sie will, ob sie auch tonlos sei; nur darf sie nicht durch Elision oder Apokope eines e entstanden sein, also grímmec íst, aber nicht grímmic íst; mínnet ín (Praesens), aber nicht mínnet' ín (Praeterit.); falsch wäre schúldic án, richtig ist schúldec án, falsch wieder ich schúldig' oder schúldeg' ín.

2) Wenn keine Senkung dem vokalischen Anlaut der letzten Hebung vorangeht, so muß die vorletzte Hebung eine der folgenden Bedingungen erfüllen:

a) sie muß entschieden lang sein, z. B. tréit án, stêt éin, vlîz án;

---

[1] Nachzuweisen, wie vorsichtig in dieser Beziehung auch Hartmann ist, würde hier zu weit führen; man vgl. auch Zarncke a. a. O. pag. LXI, §. 9.

b) wenn sie kurz ist, muß sie entweder auf eine *liquida* ausgehen, z. B. kóm ér, ér ist, mán in; oder auf mehrere *mutis*, wozu auch ch und sch gehört, z. B. gált ích, gást án, wólt ích, gesách ích, hárnásch án; — die letzte muta darf aber nicht weich (media), sondern muß hart (tenuis) sein, um gleichsam mit größerer Kraft auf den Versschluß überzuleiten, also z. B. fánt ín (nicht fánd ín), húop ín (nicht húob ín), trúoc ín (nicht trúog in).

IV. Zweisilbige Schlußwörter im stumpfen Reim werden ungefähr so behandelt wie an den übrigen Versstellen. Bloß in Zusammensetzungen trägt manchmal die letzte Silbe das Uebergewicht davon, wenn die erste in die Senkung zu stehen kommt, z. B. arbéit, antwúrt. Um jedoch dieser metrischen Härte auszuweichen, wendet man, wo es angeht, die schwebende Betonung an, vorausgesetzt daß die erste Silbe lang ist, z. B. ant'wurt. Sonst werden sie meistens mit den zwei letzten Hebungen bedacht, z. B. hĕ́rscháft, wírtscháft; hóchzī́t, wĭ́dẹrstrī́t. Fremde Wörter mit erster Kürze werden gleichfalls unter zwei Hebungen untergebracht, z. B. pắlā́s, rắvī́t.

Kapitel 3.

Der Reim in den mhd. Dichtungen.

§. 125. Der Reim spielt in der mhd. Verskunst eine sehr bedeutende Rolle. Nicht nur bestehen die verschiedenen Arten, in welchen sich derselbe schon in der ahd. Periode ausgeprägt hat, [1] weiter fort und gelangen zu immer ausgedehnterem Gebrauche, sondern es treten auch, theils in Folge der die Sprache betroffenen Veränderungen, theils als Wirkung der gesteigerten Kunstfertigkeit, ganz neue Formen hinzu, z. B. der klingende Reim, und namentlich ist es die lyrische Poesie, welche den ausgedehntesten Spielraum gewährt, um mit der strophischen Gliederung der Verse und Gedichte Reime der kunstreichsten Art in mancherlei Verschränkungen und Stellungen zu verbinden. Hatte die Sprache in ihrer veränderten Gestalt die Reimbildung auf eine bis dahin unmögliche Weise begünstigt, hatte sie zumal durch die Abschwächung und Abschleifung der

---

[1] Vgl. §.§. 62—66.

Formations- und Flexionssilben innerhalb deren Sphäre selbst den Reimvorrath unendlich gemehrt, so war es nun Aufgabe der Kunst, denselben gehörig zu verwerthen und die Reimbildung einer höheren Vollendung zuzuführen. Was z. B. früher unmöglich war, die ahd. Wortformen »epan, repônô, lepêmês«, welche W. Wackernagel als die lehrreichsten Beispiele für diesen Fall anführt, hauptsächlich wegen ihrer vokalischen Verschiedenheit aufeinander zu reimen, das gieng jetzt in Folge ihrer Abschleifung zu »eben, der reben, wir leben« ganz leicht von Statten. In gleicher Weise ward dadurch die schon von Otfried angebahnte Ausdehnung des Reimes auf die Wurzelsilben ermöglicht und von der fortgeschrittenen Kunst zu mannigfaltigen Reimbildungen benützt.

Wir können den Reim der mhd. Periode nach drei Rücksichten betrachten: einmal nach seiner Reinheit und Genauigkeit, sodann nach der Silbenzahl, endlich nach seiner Stellung in Vers und Strophe; in letzterer Beziehung fällt seine Betrachtung mit der dem folgenden Kapitel vorbehaltenen Erörterung des Strophenbaues zusammen (vgl. §. 171—179).

A. Reinheit und Genauigkeit des mhd. Reimes.

§. 126. Schon Otfried und seine Zeitgenossen oder nächsten Nachfolger hatten sich soviel als möglich reiner und genauer Bindungen beflissen (nach §. 62). Später aber mußten mit dem Eintreten des schwachen e wo nicht völlige Willkür und Regellosigkeit, so doch Unvollkommenheiten und Rohheiten jeder Art um sich greifen und den Reim mehr oder minder verunreinigen. Ein entschiedener Wendepunkt zum Bessern trat auch da erst wieder mit dem letzten Viertel des XII. Jahrh. ein. Vorher aber waren die Verse der mhd. Gedichte äußerst ungenau gereimt: bald waren die Vokale in den Silben, die man aufeinander reimte, bald die Konsonanten, bald auch beide zugleich verschieden, obwohl man im letztern Falle bei so großer Verschiedenheit der Laute wenigstens auf ihre organische Verwandtschaft Bedacht nehmen mußte. Am meisten Gleichheit und Regelmäßigkeit herrschte noch in der Quantität zweisilbiger Reime und immer seltener wurde sie verletzt, seitdem der Pfaffe Konrad sein Rolandslied, das etwa zur Hälfte ungenaue Reime hat, geschrieben (um's Jahr 1175): L. B. 1, 235 ff. Scholl 1, 137 ff. Sogar noch vor den 70er Jahren bricht in einzelnen Dichtungen das Streben nach immer größerer Genauigkeit des Reimes mit sichtbarem Erfolge durch und drängt die

trüben, bloß assonirenden Bindungen immer mehr in den Hintergrund. Dies beweisen unter andern die kurz nach der Mitte des XII. Jahrh. abgefaßten Ueberreste der Weltchronik (L. B. 1, 178), worin etwa $^2/_3$ der Reime genau sind; dasselbe Verhältniß zeigen die Reime des Bruchstückes vom jüngsten Gericht (L. B. 1, 174); deßgleichen jene in Salomon und Morolf;[1] — in den Bruchstücken des Grafen Rudolf[2] (um 1170—73) sind schon $^3/_4$ der Reime genau. Aus dieser Neigung zu reinen Bindungen entsprangen sicherlich auch die um jene Zeit gemachten Versuche, ältere Gedichte nach dem neueren Schnitte umzuarbeiten. Ganz genaue Reime begegnen uns plötzlich in der noch vor 1180 abgefaßten Pilatuslegende (L. B. 1, 277. Scholl 1, 151 ff.). Bis dahin beträgt nach Cl. Fr. Meyer[3] die Zahl der ungenau gereimten Verse $^1/_8$ bis $^2/_3$. Derselbe stellt die Ungenauigkeiten, welche sich die deutschen Dichter dieser Periode bis zu den 80er Jahren des XII. Jahrh. erlaubt haben, folgendermaßen zusammen: â : a; a : ae; a : e; a : i; a : o; ê : e; e : i; e : o; e : iu; î : i; i : ie; i : ei; ô : o; o : ou; — liquida : liq.; liq. : media; med. : aspirata; asp. : asp.; med. : tenuis; ten. : ten.; liq., asp. oder ten. überzählig; doppelte liq. : liq. und med., u. s. w.

Bei all dem bietet die lyrische Poesie gleich von Anfang an stets reinere Reime als die gleichzeitige epische. So enthält z. B. das älteste Denkmal der Lyrik, das Mölker Marienlied (L. B. 1, 195 ff.), obgleich noch der ersten Hälfte des XII. Jahrh. angehörig, bereits $^6/_7$ genau gereimte Verse, wenn wir nämlich lauter stumpfe Reime annehmen, wobei bloß die letzte Silbe des Verses in Betracht kommt; aber auch schon bei der, wiewohl ungerechtfertigten Annahme klingender Reime betrügen dieselben $^4/_5$.

§. 127. Mit Veldeke, der als der erste genaue Reimer von Rudolf v. Ems in seinem Alexander gerühmt wird, hebt im letzten Viertel des XII. Jahrh. die eigentliche Periode des genauen Reimens an und dauert ebenfalls nur wieder bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Nunmehr galt völliger Gleichklang der auslautenden Vokale und Konsonanten als erstes Reimgesetz, von dem sich nur selten einzelne Dichter Ab-

---

[1] Deutsche Gedichte d. Mittelalters, I. B., herausgegeben von Hagen und Büsching. — Kurz 1, 285 ff.

[2] Vgl. Graf Rudolf von W. Grimm, 2. Ausg., Götting. 1844.

[3] Histor. Studien u. s. w. S. 27.

weichungen gestatteten, Abweichungen, welche sich überdieß auf folgende ganz leichte Fälle beschränkten: â : a; î : i; ê : e; ô : o; — liq. : liq.; asp. : asp.; liq. : liq. überzählig; med. : med.; ten. : ten. — Durch strenges Festhalten an der Reinheit des Reimes ragen unter den Dichtern der mhd. Glanzperiode besonders folgende hervor: Hartmann gehört beiden Jahrhunderten an, was insofern von Bedeutung ist, als sich in dem Verhältniß seiner spätern Gedichte zu seinen früheren deutlich der Fortschritt zu einer höheren Stufe der Reimkunst zu erkennen gibt; — ihm zunächst steht Walther, der sich nie Kontraktionen im Reime erlaubt und dessen Minnegesang gleich den melodischen Tönen der Nachtigal erklang; — nicht minder rein dichtete oder reimte der Sänger von Straßburg; — am ehesten opfert noch Wolfram etwas von der Reinheit des Reimes der Klarheit seiner Gedankendarstellung auf; — den Reigen der genauen Reimer schließen Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg.

§. 128. Während bei der Versmessung die volksmäßigen Dichter den gelehrten oder höfischen als Muster gedient haben, findet bei der Reimbildung gerade das umgekehrte Verhältniß statt. [1] Die Kunst des Reimens ist von den letztern ausgegangen, nämlich von Friedrich von Hausen, bei welchem unreine Bindungen wie zît : wîp schon etwas Seltenes sind; Heinrich von Veldeke, der freilich auch noch niederdeutsche Reimformen mit unterlaufen läßt; Heinrich von Rucke, der ebenfalls auf völligen Gleichklang hinarbeitet. Nach ihrem Beispiele richteten sich bald auch die Epiker, abgesehen davon, daß manche von diesen zugleich auch Lyriker waren, und die bessern Volksdichter schritten zu immer größerer Genauigkeit des Reimes fort. So hat z. B. das um jene Zeit entstandene Volksepos *„der nibelunge nôt“* ziemlich genaue Reime: seine Unregelmäßigkeiten sind unbedeutend und bestehen theils in der Zusammenstellung langer Vokale mit kurzen, wie â : a, z. B. man : hân oder getân, kan : missegan (diese betragen etwa 1/12); ferner ê : e, gewöhnlich nur bei Eigennamen wie Volkêr : ger oder Gîselher; î : i, z. B. mich : rîch oder Dieterîch; endlich einmal ô : o in Zarncke's Ausgabe S. 78, 1: gehôrt : hort; — theils in der Verbindung diphthongischer mit einfachen Vokalen, doch sehr selten wie 2033: Gernôt : tuot; — endlich in vulgären oder alterthümlichen Formen, wie oft tuon : suon (statt sun), fruo : duo (statt dô), bewarn : geswarn (statt gesworn),

---

[1] Lachmann, z. d. Nibl. S. 4.

ermorderôt : tôt, vorderôst : trôst, Sivrit : bit, Weglassung (Apokope) des e wie bei klein, milt, wîb u. s. w. statt kleine u. s. w. — Daß die Klage, welche das vorige Gedicht ergänzt, noch genauere Reime hat, obgleich sie wahrscheinlich etwas älter ist, rührt ohne Zweifel davon her, daß ihr unbekannter Verfasser ein höfischer Kunstdichter ist. Wenn aber bei Lyrikern der guten Zeit Ungenauigkeiten des Reimes sich zeigen, so kommt meist eine gewisse Eigenthümlichkeit des Dichters mit in's Spiel: bei Veldeke und dem von Morungen eine niederdeutsche Färbung ihres Stiles, z. B. naz : bat; bei Neidhart das Anlehnen an ländliche Verhältnisse oder volksthümliche Formen, wie z. B. Wiene : dienen. Das Volk nimmt es überhaupt nicht so genau mit den Reimen und befriedigt sich schon mit einem nur annähernden Zusammenklang. Das genauere Zusammenstimmen blieb demnach der Kunst der höfischen Lyriker vorbehalten. Ein anderer, positiver Grund aber, warum die Genauigkeit im Reimen von diesen ihren Ausgangspunkt genommen und durch sie die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, liegt in der Mannigfaltigkeit der lyrischen Formen überhaupt, in der kunstvollen Verschlingung und Verschränkung der Strophen und ihrer Glieder, die sich in wechselnden Formen vielfach durchkreuzen; wenn sonach die miteinander korrespondirenden Reimwörter auf weite Entfernung hin von einander zu stehen kamen, so reichte man zum klaren Ueberblick des Ganzen oder zum vollen Verständniß des organischen Zusammenhangs der einzelnen Theile, zumal wo die Reimwörter aus neuentstandenen Lauten von gleicher Bedeutsamkeit gebildet waren, mit der bloßen Aehnlichkeit des Klanges nicht mehr aus, sondern bedurfte des völligen Gleichklangs der am Ende des Verses stehenden Laute.

B. Der mhd. Reim in Rücksicht auf Silbenzahl.

§. 129. Mit der Reinheit und Genauigkeit des Reimes hängt die strenge Sonderung desselben in stumpfen oder männlichen und in klingenden oder weiblichen Reim auf's Engste zusammen; diese wurde darum auch erst in der Lyrik, in der Periode der völlig entwickelten Kunstpoesie vollzogen. Bis etwa zur Mitte des XII. Jahrh. gab es nur stumpfe Reime, ungeachtet schon bei Otfried Bindungen nicht nur zwei-, sondern auch dreisilbiger Wörter von gleichem oder ähnlichem Klange vorkommen. Da es nämlich allein die letzte Silbe im Vers ist, welche für die Gattung des Reimes, ob stumpf oder klingend, endgültig entscheidet,

so blieb der Reim stets ein stumpfer, so lange jene die letzte Hebung zu tragen im Stande war; im Stande aber war sie es im Ahd. jedenfalls, mochte sie nun ein selbstständiges, wurzelhaftes Wort ausmachen oder bloße Endsilbe sein, weil im letztern Falle ihre Vokale stärker wogen (vgl. §. 64 f.). Erst seitdem die Endsilben durch ihre Abschleifung diese Kraft und Fähigkeit eingebüßt hatten und dem Reim den erforderlichen Rückhalt nicht mehr gewähren konnten, war dieser genöthigt, sich mehr auf die Wurzeln zu werfen und jene nur hintennachklingen zu lassen, und dann erst konnte auch wirklich mehrsilbig gereimt werden, wenn die letzte Hebung nicht mehr an der letzten Silbe des Verses haftete.

Auf diese Weise kamen neben den fortwährend bestehenden stumpfen Reimen die klingenden auf und traten mit immer größerer Entschiedenheit hervor, zuerst vereinzelt und schüchtern, wie in der Weltchronik (L. B. 1, 178 ff.), im Leben Jesu von Frau Ava (Scholl 1, 101 ff.) und in andern Gedichten aus der Mitte des XII. Jahrh., unter welchen das Rolandslied am meisten Rohheit verräth; dagegen ist es auch in dieser Beziehung wiederum die Legende von Pilatus, welche noch vor 1180 vollkommen klingende Reime enthält. Vor Allem aber bereitet die lyrische Poesie ihren vollkommenen Durchbruch vor. Von Dietmar von Eist und von Kürenberg, beide aus den 70er Jahren, leitet Spervogel über zu Friedr. v. Hausen und zu Veldeke, welche den Unterschied beider Reimgattungen so vollständig durchbilden, daß seitdem in der ganzen mhd. Lyrik die Regel herrscht: es müssen da, wo in der einen Strophe eines Liedes stumpfe oder klingende Reime stehen, in jeder Strophe desselben Liedes wiederum die gleichartigen Reime stehen. [1]

§. 130. I. Als stumpfer Reim galt von nun an:

1) Bindung einer von Natur hochtonigen Silbe mit einer gleichartigen oder mit einer vernehmlich tieftonigen, oder auch einer tieftonigen mit einer gleichfalls tieftonigen, z. B. sol : wol; snê : wê; wîp : lîb; kan : understân; léit : arbèit; sín : künigìn; bethlehèm : jerusalèm.

2) Bindung zweier Silben, deren erste eine starkbetonte oder tieftonige Kürze und deren zweite stumm ist, welche beide nur durch einen einfachen Konsonanten getrennt sein müssen (vgl. §. 110: Verschleifung

[1] Cl. Fr. Meyer, a. a. O. S. 31.

auf der Hebung), z. B. síte : ríte; sígen : lígen; verswígen : sælìgen; júgent : túgent; ságen : klágen.

3) Bindung dreier Silben, wovon die erste kurz und hochbetont, die zweite stumm, die dritte tonlos (in alter Zeit tieftonig) ist, mit drei dergleichen, z. B. Hágenè : jágenè; Rábenè : dégenè. Stumpf gebraucht sind jedoch solche Wortformen selten und kommen hauptsächlich nur in volksmäßigen Dichtungen mit alterthümlichem Anstrich, wie in den durchaus stumpfgereimten Nibelungen, vor.

§. 131. II. Als klingender Reim dagegen wurde angesehen:

1) Die Bindung zweier Silben, deren erste eine hochbetonte oder tieftonige Länge und deren zweite tonlos ist, mit zwei dergleichen, z. B. állen : vállen; díebe : líebe; bórgen : sórgen; mære : víschære; wíldenære : tíutære. Solche Reime sind am häufigsten.

2) Die Bindung dreier Silben, von denen die erste kurz, aber hochbetont, die zweite tieftonig, die dritte tonlos ist, mit drei dergleichen, z. B. wégende : pflégende; klágende : bejágende. Diese Reime sind jedoch nicht gar häufig.

3) Die Bindung dreier Silben, von welchen die erste kurz, aber hochbetont, die zweite stumm, die dritte tonlos ist, z. B. édele : wédele; begédemet : gevédemet; hágele : nágele. Diese Art klingender Reime, welche bis auf die Hebungsfähigkeit der Endsilbe mit dem stumpfen Nro. 3. §. 130 übereinstimmt, weil durch Abschwächung des ursprünglich tieftonigen e der Endsilbe zu tonlosem e entstanden, ist auch selten und wird von vielen Dichtern, z. B. von Walther, gänzlich verschmäht. Ueberhaupt machen manche Dichter einen nur mäßigen Gebrauch vom klingenden Reim und einige, wie Reinmar der Alte, Hartmann von Aue, bedienen sich seiner in lyrischen Gedichten sehr selten, während ihn wieder andere mit sichtbarer Vorliebe, ja sogar ausschließlich gebrauchen, wie z. B. Ulrich von Liechtenstein in seinem Frauendienst: L. B. 1, 626 ff. Scholl 1, 382 ff. [1]

§. 132. Sobald der Gleichklang mehrere Silben am Ende der Reimzeilen umfaßt, entsteht der Doppelreim und der erweiterte Reim, der sowohl stumpf als klingend sein kann. [2]

---

[1] Vgl. Meyer, a. a. O. S. 31 f. — Koberstein, Gesch. d. deutschen Nat.-Lit. §. 70.

[2] Vgl. §. 65. — Lachmann z. Nibl. 876; z. Jw. 7248; z. Walth. 98, 40. — W. Grimm, z. Gesch. des Reims, S. 69 ff. u. S. 80—96.

I. Der Doppelreim tritt in der mhd. Periode mit der gesteigerten Kunstbildung immer häufiger auf: a) zunächst in einfacher Verdopplung meist mit Wiederholung des Reimworts der andern Zeile, z. B. frô : sô hô; klein bein : stein; sîn schîn : sîn; in der Gudrun höchst selten; 1305, 1: in wîn : sin; in den Nibl. nach Lachmann bloß in unechten Strophen wie 5, 3: lant genant : lant; — b) mit mehreren Reimworten in beiden Zeilen, z. B. und nît : unde strît; ûf ruckete : ûf zuckete; kommt überhaupt am häufigsten bei den Kunstdichtern vor, z. B. bei Veldeke, wie die Beispiele in §. 122 zeigen; bei Walther, Kurz 1, 57, 20, 7:

linget er, si liegent alle mit im sîne lüge,
und triuget er, si triegent mit im sîne trüge; —

Doch ist er auch dem Volksepos nicht ganz fremd, z. B. Nibl. 795, 1: er dô sach : er dô sprach; 847, 1: sîn gewant : dîn hant.

§. 133. II. Der erweiterte Reim kommt vor:

1) Mit den untrennbaren Vorpartikeln be, ge, er, ver, un, z. B. ersterben : erwerben; erslagen : verklagen; unmuoterlîch : unbruoderlîch.

2) Mit trennbaren Partikeln und Konjunktionen, wie durch, über, under, unde, z. B. bei Walther, Kurz 1, 55, 2:

sie kiesent künege unde reht,
si setzent hêrren unde kneht.

3) Mit mehrsilbigen Wörtern überhaupt, z. B. tägelich : klägelich; wîstuom : bistuom; hovebære : hovemære; inniclîche : minneclîche. Im Einzelnen sind hiebei einzelne besonders wichtige Fälle hervorzuheben:

a) Ist von den mitklingenden Silben des erweiterten Reimes die Endsilbe betont, so entstehen solche stumpfe Reime, welche von den späteren mhd. Dichtern auch klingend gebraucht wurden, z. B. allerschonist : lonist; mislich : genislich; warheit : klarheit; gewaltig : mannigfaltig.

b) Wird von zwei mitreimenden Silben, wovon die erste lang und hochbetont, die andere aber tonlos ist (ein abgeschwächtes e enthält), wie §. 131, 1), so entsteht, wenn man dieser letzten Silbe nach alterthümlicher Weise eine höhere Geltung im Verse d. h. einen Tiefton einräumt, ebenfalls eine Art stumpfer Reime, die sonst im Mittelalter meist klingend gebraucht werden; als stumpf können sie höchstens bis zu Veldeke's Zeit gelten und ausnahmsweise noch in den Nibelungen, z. B. mære : wære,

swǽrè; sólde : wóldè; Kríemhíldè : wíldè; Úotèn : gúotèn; gesándè : lándè; ázèn : lázèn; genámèn : bequámèn u. s. w. Hiemit verwandt ist jene in §. 130. 3) erwähnte Art stumpfer Reime, welche nach §. 131. 3) auch als klingend vorkamen: auch sie treten meist in der Gestalt eines erweiterten Reimes auf, wenn z. B. auf Hágenè : trágenè, dágenè, jágenè, ságenè, klágenè, erslágenè oder unrein hábenè, zesámenè reimen.

c) Von den entschieden klingenden Reimen kann man etwa nur die sogen. gleitenden oder überklingenden Reime den erweiterten Reimen beizählen. Obwohl sie bloß auf Eine Hebung sich erstrecken, lassen sie dennoch mehrere Silben noch mitklingen. Genau genommen bestehen sie aus drei Silben, wovon die erste lang und hochbetont ist, die zweite entweder als tonlos oder tiefbetont, die dritte als stumm angesehen wird, z. B. wâgete : bâgete; hunderten : sunderten; trûrende : amûrende, begiezende : fliezende. Sie sind selten, am häufigsten bei Konrad von Würzburg.

§. 134. Der rührende Reim, den wir schon in der ahd. Verskunst als das Gegenstück des ungenauen Reimes kennen gelernt haben (§. 63), kann im Mhd. bald stumpf, bald klingend, und ebensowohl einfach als erweitert sein. Es sind zwei Hauptfälle zu unterscheiden:

1) Es reimen zwar gleiche Wörter aufeinander, aber dieselben sind von verschiedener Bedeutung, der einzige Fall, welcher nach dem Gesetz der ausgebildeten Poesie des Mittelalters, also von Veldeke an, gar keiner Beanstandung unterliegt, z. B. ê : ê, wovon das eine Wort ein Substantiv (= Gesetz, Ehe), das andere ein Adverb (= êr, eher) ist; — mære : mære ist das eine Mal Subst. (narratio, Mähre), das andere Mal Adjekt. (berühmt, clarus).

2) Es reimen gleiche Wörter mit gleicher Bedeutung aufeinander, wie zît : zît; grúoben : grúoben, — ein Fall, der wirklich keine besondere Kunst voraussetzt und darum auch im Allgemeinen verboten ist. — Als zulässig kann er etwa nur unter folgenden Bedingungen betrachtet werden:

a) Wenn von den gleichen Wörtern mit gleicher Bedeutung wenigstens das eine in Zusammensetzung steht, z. B. fielen : entfielen; oder noch besser, wenn beide in verschiedener Zusammensetzung sich befinden, z. B. verhandelt : missehandelt (Iwein 6224). Am häufigsten wird der rührende Reim dieser Art gebildet mit Zusammensetzungen auf lîch, lîche,

lìchen, wobei sich manchmal die Berührung auch auf eine vorangehende Bildungssilbe ec oder ic, en und er erstreckt, ohne jedoch die Stammsilbe des Wortes in den Bereich des Gleichklanges zu ziehen, z. B. minn*eclîche*: trûr*eclîche*; toug*enlichen*: off*enlîchen*; jæm*erlîch*: kumb*erlîch*; ferner auf heit, jedoch seltener, indem es viele Dichter gibt, welche gar keinen Gebrauch davon machen, wie z. B. Walther, Freidank, Hartmann, Wolfram, Gottfried, Neidhart u. s. w.; hiebei ist ein rührender Reim auch dann noch annehmbar, wenn ein wurzelhaftes ch (aber nicht sch) dem heit vorangeht und beide h in eins verfließen, wie z. B. warheit: richeit (st. richheit); ebenso wenn die Bildungssilben ec oder ic vor heit treten und daraus die Endung keit wird, wie z. B. werdekeit: dörperheit. Einige Dichter erlauben sich endlich auch Berührungen mit schaft, tuom und haft.

b) Einen mindern Grad von Zulässigkeit haben die Reimwörter von gleicher Bedeutung, wenn sie aus einem einzelnen Formwort, aus Pronomen, Hülfsverben und Partikeln bestehen, z. B. bei Liechtenstein mir: mir; mich: mich; niht: niht; bei Andern sîn: sîn; hât: hât u. s. w. Ganz unstatthaft aber wären dieselben, wenn sie aus Begriffswörtern beständen, wenigstens bei einfachen Reimpaaren.

c) Wenn hingegen im mehrfachen Reim rührende Wörter, welcher Art sie auch sein mögen, mit nicht rührenden oder anders lautenden zusammengestellt werden, so ist dies gestattet und zwar aus dem einfachen Grunde, weil dadurch die Wirkung der Rührung aufgehoben oder gemildert wird, z. B. zît: strît: zît; rat (rota): rat (verbum): rat (rota); danc: kranc: danc: sanc.

Kapitel 4.

Strophenbau der mhd. Dichtungen.

A. Fortlaufende unstrophische Reimpaare.

§. 135. Die einfachste Gliederung haben im Mhd. die erzählenden und didaktischen Gedichte mit kurzen fortlaufenden Reimpaaren nach der Formel a a b b c c d d e e f f u. s. w., wobei an ein Reimpaar immer wieder ein anderes in der Form der Berührung unmittelbar sich anschließt

[vgl. §. 29, 1. a) u. §. 30]: es sind die höfischen Reimpaare, wie man sie auch nennt, weil die höfischen Dichter sie angewendet und durchgebildet haben. Beispielshalber will ich aus Veldeke's Aeneide nach L.B. 1, 284 ff. eine Anzahl folgen lassen, um zugleich weitere Erläuterungen daran knüpfen zu können.

Dô gruozte er die vrowen.
Dâ mochte man schowen
mangen minneclîchen lîp,
beide vrowen unde wîp,
wol gecleidet und wol gehêret,
wol gezogen und wol gelêret
ze *w*erken und ze *w*orten.
Mangen tûren borten
mochte man dâ schowen:
die truogen die vrowen
wol mit golde genât
ûf die phellîne wât,
ûf samît unde ûf sîde.
Man sach dâ guot gesmîde
unde mangen edelen stein.
Êneas wart des in ein,
daz er ze herbergen reit.
Ime volgete michel rîcheit. [1]

Diese neun Reimpaare bilden einen von den bald kleinern bald größern Abschnitten eines erzählenden Epos von einem höfischen Kunstdichter, der ein Ritter und der Vater der höfischen Poesie war, indem er zuerst die neue Bahn der deutschen Dichtung betrat, worauf ihm alle Andern mit bald größerem bald geringerem Glück nachfolgten: sie sollen uns daher als Musterverse dienen.

§. 136. Entstanden sind die kurzen Reimpaare aus der Zerlegung

[1] In nhd. Uebersetzung wörtlich so: „Darauf grüßte er (nämlich: Aeneas) die Frauen. Da konnte man manche liebenswürdige Person schauen, Frauen und Weiber, schön gekleidet und herrlich geschmückt, gut erzogen und gut unterrichtet zu Werken und zu Worten. Viele kostbare Besetzbänder konnte man da sehen, welche die Frauen mit Goldfäden festgenäht auf fein baumwollenen Kleidern, auf Sammt und auf Seide trugen. Man sah da herrliches Geschmeide und viele Edelsteine. Aeneas wurde darüber einig, daß er nach der Herberge (eig. Gastzimmer) reiten sollte: ein großer Reichthum folgte ihm nach.“ Scholl 1, 157 ff. hat einen etwas andern Text.

der ahd. epischen Langzeile von acht Hebungen und leoninischen Reimen, indem man die beiden durch die Cäsur in der Mitte unterschiedenen Vershälften oder Kurzzeilen zu besonderen Versen gestaltete, welchen man bei stumpfem Reime ihre frühere Vierzahl von Hebungen ließ, bei klingendem Reime jedoch gewöhnlich nur drei, seltener vier Hebungen zutheilte. So ist es bei den im vorigen §. angeführten Reimpaaren, von welchen nur das dritte, obgleich es ein klingendes ist, vier Hebungen zählt, gleichwie die stumpfgereimten: ist ein solcher Fall auch selten, so wird er doch nur von Gottfried und Konrad gänzlich gemieden. Immerhin aber sind da, wo einmal ein ganzes Gedicht in solchen fortlaufenden und aneinander gereihten, durch keine strophische Gliederung abgegrenzten Verszeilen sich abspinnt, je zwei durch den Reim miteinander zu einem Paare verbunden und jedes einzelne so gebildete Reimpaar muß nicht nur gleiche Bindung, sondern auch gleiches rhythmisches Maß d. h. gleichviel Hebungen haben. Eine gewisse Maß- und Reimeinheit gehört überhaupt zum Begriff eines jeden Gedichtes, mag es nun einfach gegliedert oder strophisch gebaut sein. Dabei liefen nun freilich die einfachen Reimpaare Gefahr, wegen steter Wiederholung derselben rhythmischen Bewegungen in ein ermüdendes Einerlei zu gerathen und in den gemeinen Leierton der Knittelverse zu versinken. Dieser so nahe liegenden Gefahr wußten jedoch die mhd. Epiker der guten Zeit durch Anwendung gewisser metrischer Mittel wirksam zu begegnen: sie gestatteten ihren nach dem rhythmischen Takte regelmäßig dahinziehenden, den Faden der Erzählung oder Belehrung immer weiter tragenden Reimpaaren im Einzelnen gar manche Freiheit der Bewegung, da eine leichte Ausbiegung, dort einen kleinen Ruhepunkt, hier einen beschleunigteren und rascheren, dann wieder langsameren und trägeren Gang, dort eine angenehme Unterbrechung, dann wieder ein neuer Anlauf u. s. f. Die Mittel aber, womit sie dieses erzielten, womit sie die an dem gleichmäßigen Gang ununterbrochen fortlaufender Verspaare haftende Eintönigkeit unterbrachen oder belebten, bot ihnen entweder die mhd. Verskunst von selbst dar, oder sie wußten sie als geschickte Verskünstler neu ausfindig zu machen und am rechten Platze in Anwendung zu bringen. Dahin gehört die Freiheit in Auslassung der Senkungen, in Verwendung des Auftaktes, in Benutzung tonloser Silben zu Hebungen, sowie verschleifter Silben in Senkung oder Hebung, überhaupt die Abwechslung im Gebrauche verschiedener Versfüße, der Wechsel zwischen den einzelnen Reimgattungen, das Reimbrechen,

die Formirung von Abschnitten und deren Kennzeichnung mittelst abweichender Reime oder Versmaße: — alles dies wirkte, so lange noch nicht das Silbenzählen herrschend geworden war, auf den Rhythmus der kurzen Verspaare äußerst günstig ein und ermöglichte trotz des einförmigen Tones epischer Erzählung einen reichen Wechsel in der metrischen Form, bewahrte sie mit Einem Wort vor Erstarrung, weil ein freier lebendiger Geist ihre Schritte nach Gesetzen gängelte.

§. 137. Indem wir einige dieser Förderungsmittel noch besonders hervorheben, müssen wir voran die nunmehr eingetretene Sonderung von stumpfen und klingenden Reimen stellen und darin einen entschiedenen Vorzug erkennen, welchen die mhd. Gedichte mit fortlaufenden Verspaaren vor den ahd. voraus haben; denn dieser Umstand mußte am nächsten dazu beitragen, in die Aufeinanderfolge der reimenden Verspaare einen fühlbaren Wechsel zu bringen. Und wirklich ließen auch die Dichter nicht nur verschiedenartig gereimte Verspaare stets einander ablösen, ohne sich dabei gerade an ein bestimmtes Gesetz zu binden, außer daß sie etwa, zumal in der frühern Periode der mhd. Verskunst, aus althergebrachter Vorliebe für den mehr volksmäßigen stumpfen Reim die Häufung klingend gereimter sorgfältiger mieden; sondern sie pflegten auch unter den klingenden Verspaaren selbst, wo sie gerade keinen schnellen und leichten Fortschritt beabsichtigen mochten, einen Wechsel nach Verschiedenheit der Länge eintreten zu lassen, eine Gewohnheit, die Lachmann als Kennzeichen eines guten Dichters ansieht (z. Iw. 143). Dieses Verhältniß stellt sich schon an dem in §. 135 mitgetheilten kleinen Abschnitt heraus: unter den 9 Verspaaren sind 4 stumpfe mit je 4 Hebungen und 4 klingende mit je 3 Hebungen und außerdem ein klingendes mit 4 Hebungen, welche alle in verschiedenartiger Aufeinanderfolge sich ablösen. — Sogar das Schwanken zwischen den zwei Hauptgattungen des Reimes, das den Dichtern längere Zeit eine peinliche Verlegenheit bereiten und zu verschiedenen Unregelmäßigkeiten Anlaß geben mußte, diente ihnen zuweilen als Mittel, durch die ungleiche Betonung gleichartiger Endsilben einen merklichen Wechsel zu erzeugen, wenn z. B. Hartmann — und die meisten Dichter, so regelrecht sie sonst verfahren mögen, erlauben sich dies — folgende zwei Reimpaare in beiderlei Messung und Reimart nebeneinanderstellt (L. B. 1, 315, 35 ff.):

Lā mir dáz ze gewáltè,
daz ích in nóch behältè.

Sús gesénftet si mit güete
dem vischære sín gemüete.

§. 138. Ein anderer Kunstgriff, den die guten Dichter anwenden, um den von einem gereimten Verspaar zum andern stetig dahin gleitenden Redefluß des Epos angenehm zu unterbrechen und das Monotone seines Wellenschlages zu mildern oder aufzuheben, besteht in dem sog. Reimbrechen: »rîme samenen unde brechen« oder, wie W. Wackernagel sich ausdrückt, Verse durch den Reim verbinden und trotz des Reimes trennen. Dies geschieht nämlich dadurch, daß man zwischen den beiden zu einem Reimpaar verbundenen Verszeilen eine logische Pause eintreten läßt, einen bald stärkern bald schwächern Absatz macht, welcher mit der ersten Verszeile eines Reimpaares den Gedanken abschließt, während die zweite Verszeile desselben Reimpaares einen neuen Gedanken aufnimmt, welcher sofort in das nächstfolgende Reimpaar übergreift. So ist es z. B. wiederum in dem §. 125 mitgetheilten Abschnitt mit den 9 Verspaaren: obgleich nämlich die 1. Verszeile mit der 2. und die 9. mit der 10. durch den Reim vrowen : schowen, die 7. mit der 8. durch worten : borten, die 13. mit der 14. durch sîde : gesmîde, die 15. mit der 16. durch stein : ein, die 17. mit der 18. durch reit : richeit zu je einem Verspaar verbunden sind, so befindet sich doch jedesmal mitten inne ein Gedankenabsatz, eine Unterbrechung des Sinnes, welche gewissermaßen auch den Reim unterbricht und so die beabsichtigte Wirkung erzeugt. — Es versteht sich übrigens von selbst, daß die Dichter am Ende eines ganzen Abschnittes von dem Kunstmittel des Reimbrechens, das sie innerhalb desselben am geeigneten Ort anzubringen suchten, Umgang nehmen mußten, wenn anders sie die Abgrenzung des betreffenden Stückes nicht verwischen oder verdunkeln wollten, was um so weniger in ihrer Absicht liegen konnte, als sie gerade zum Behufe der Schlußauszeichnung noch besondere Mittel anwandten, auf die wir nunmehr zu sprechen kommen.

§. 139. Um also den Schluß einzelner größerer Abschnitte solcher Gedichte mit einfachen fortlaufenden Reimpaaren besonders zu bezeichnen und so vor den übrigen Versen merklich hervorzuheben, bedienten sich die mhd. Dichter, zumal noch im XII. Jahrh., folgender Mittel:

1) Bisweilen geschah es durch Verlängerung der Schlußzeile über die gewöhnliche Zahl der 4 Hebungen hinaus bis zu 5 oder 6

Hebungen: so z. B. in Wernher's von Tegernsee Marienleben (Kurz 1, 247, V. 325 f.):

und des wir megen erdenchen:
nu solt du uns an der bete niht wenchen.

2) Bald ward die Bindung dreier Verszeilen am Ende eines Abschnittes mittelst desselben Reimes beliebt, wie z. B. in Pauli Bekehrung: sele : herre : sere; craft : grab : lach, in beiden Fällen allerdings mehr nur assonirend; [1] — im Bonus sehr häufig; z. B. stimme : beginne : küniginne; getan : stân : begân; [2] — deßgleichen in dem Bruchstück vom Pfaffenleben, wo sich zu dem dreifachen Reim noch die Verlängerung der Schlußzeile gesellt. [3]

Diese beiden Arten der Schlußbezeichnung mögen immerhin als noch wache Reminiscenzen an die ehemaligen Leiche angesehen werden; sie ziehen sich übrigens als vereinzelte Erscheinungen bis ins XIII. Jahrh. hinein, z. B. im Wigalois des Wirnt von Grafenberg L. B. 1, 462: lesen : wesen : genesen; 464: sol : wol : zol; 466: guot : muot : tuot; 468: man : hân : getân. Ja am Ende kam es sogar dahin, daß das, was anfangs als einfach würdige Ausstattung einem solchen Gedicht zur Zierde diente, durch geschmacklose Ueberladung mit der Zeit in widrige Ziererei ausartete, indem man bald nicht mehr mit dem dreifachen Reim am Schlusse sich begnügte, sondern ihn zu 4=, 6=, 7=, 9=, 12= und 14facher Häufung anschwellte: so z. B. in Hartmann's zweitem Büchlein, während das erste mit einem künstlichen Leich schließt; [4] — in der Martina des Hugo von Langenstein [5] aus dem Ende des XIII. Jahrh. L. B. 1, 757 f. 760. 765. 768: man : dan : lan : wan; — ferner in den Gedichten Rudolfs von Ems, von welchen der „Wilhelm" mit neunfachem Reim folgendermaßen schließt:

Swelch mîn friunt mir friundes rât
erzeiget âne missetât —
ob mir der rât ze staten stât
und mich niht tumplich irren lât —

[1] Abgedruckt in Haupt's Zeitschr. f. deutsch. Alterth. 3, 520.
[2] Ebendas. 2, 208 u. 220.
[3] Altd. Blätter von Haupt u. Hoffmann 1, 217 ff.
[4] Beide herausgegeben von Haupt, Leipz. 1842.
[5] Zum ersten Mal vollständig zum Druck befördert von Adelb. von Keller, Stuttg. 1856. Eigenthum des Lit. Vereins in Stuttg. XXXVIII.

der tuot mir wol, swie ez ergât,
und leit an mich der triuwen wât.
daz ist ein friuntlich getât.
nu helfe uns der erbermde sât.
ditz mære alhie ein ende hât.

Sein „Guter Gerhard“ geht auf 7, sein „Barlam“ auf 14 Reime derselben Art aus.[1]

3) Ein anderes Verfahren, das man bei vielen Dichtern, wenn auch nicht überall angewandt findet, bestand darin, daß sie vorzugsweise klingend gereimte Verspaare an den Schluß ihrer Gedichte oder einzelner Absätze derselben stellten und zwar in der bessern Zeit mit 4, später auch mit 3 Hebungen. So schließt z. B. Hartmann seinen „Armen Heinrich“ mit 8 solchen Reimpaaren, während er das ganze Gedicht hindurch mit beiden Reimgattungen verschiedenartig abwechselt (L. B. 1, 360).

§. 140. Auf Grund der in den epischen Gedichten mit einfachen Reimpaaren herrschenden Gewohnheit, den Schluß einzelner Abschnitte in irgend einer Weise hervorzuheben, stellt Lachmann in seiner Ausgabe der Wolfram'schen Gedichte (vom Jahr 1833) die Behauptung auf, daß Wolfram's „Parcival“ und „Willehalm“ und überhaupt auch andere Kunstepen in Absätze mit einer meist sich gleichbleibenden Zahl von Verszeilen, gewöhnlich 30, eingetheilt gewesen seien. Obwohl sich für die Haltbarkeit dieser Hypothese Zweifel erheben mögen, wenn man die Sache von dem Gesichtspunkt aus betrachtet, daß er sich zu ihrer konsequenten Durchführung häufig genöthigt sieht, nach 30 Zeilen mitten im Satzgefüge abzubrechen, während eben der aufgenommene Gedanke unbeirrt durch die ideell gesetzte Schranke seinen Entwicklungsgang weiter geht: so dürfte doch andererseits ihre Berechtigung und tiefere Begründung in dem Prinzip der strophischen Dreitheiligkeit nachgewiesen werden können, indem nämlich aus einem solchen Absatz drei zehnzeilige Strophen sich bilden lassen, von welchen jede wiederum nach der Reimordnung a a b : b c c — d d e e dreitheilig betrachtet werden kann (wie im „Parcival“ 432). Da hätten wir dann zugleich den gemeinsamen Berührungspunkt, in welchem sich

[1] In Haupt's Zeitschr. 3, 278, wo noch die Bemerkung steht: „Damit vergleiche man die Schlußverse der Kindheit Jesu von Fußesbrunnen (Hahn, Gedichte des XII. u. XIII. Jahrh. S. 102. 146), die Rudolf sowohl der Form als auch dem Inhalt nach offenbar nachgeahmt hat.“

Epik und Lyrik zusammenschließen. [1] Eine derartige Einrichtung mag man ihm auch für eine spätere, durch Ulrich von Türlein versuchte Ergänzung des Wolfram'schen „Wilhelm" zugestehen und zwar um so mehr als hier der Abweichungen von dem eingehaltenen Verfahren, drei gleichgereimte Zeilen nach stets 14 Verspaaren eintreten zu lassen, nur wenige sind. [2]

§. 141. Der Schlußauszeichnung der Abschnitte geht in den aus einfachen Reimpaaren bestehenden epischen Gedichten eine andere ähnliche Künstelei zur Seite, nämlich die besondere Art und Weise, wie gewisse Dichter auch den Anfang derselben kennzeichnen, oder auch wie sie sogar aus der Mitte bedeutsamere Stellen hervorheben und durch den metrischen Bau unterscheiden. Dies thun sie nun entweder dadurch, daß sie ihr Gedicht mit einem Akrostichon eröffnen, wie es schon Otfried gethan, eine Künstelei, welche darin besteht, daß die Anfangsbuchstaben jedes Verses zusammengelesen einen Vers oder ein Wort für sich bilden; oder indem sie die Eingänge aus mehrfachem Reime bilden, bisweilen sogar in Strophenform fassen; endlich bringen sie auch inmitten des Gedichtes bei einzelnen Abschnitten Bindungen von je vier oder mehr gleichen Reimwörtern an. Bei Gottfried von Straßburg kann man alle diese Kunststücke wahrnehmen; ich will aber nur der Strophen vierfachen Reimes gedenken, die er an die Spitze seines „Tristan" stellt, oder womit er gerne im Verlaufe der Erzählung, zumal bei den durch eine allgemeine Betrachtung vermittelten Uebergängen, die Reihe der einfachen Reimpaare unterbricht, z. B. L. B. 1, 456, Z. 6 ff., wo das viermal wiederholte ê zugleich einen rührenden Reim bildet:

Sî dunket schœner sît dan ê:
dâvon sô tiuret Minnen ê:
diuhte Minne sît als ê,
so zergienge schiere Minnen ê.

Aehnlich L. B. 1, 440, Z. 14 ff. mit Binnenreim:

Sî worhten alle viere
vil rehte in ir maniere:
der hohe muot, der gerte,
daz volle guot gewerte.

---

[1] Vgl. Pfeiffer's Germania, 1857. S. 284. Anmerkung von Karl Bartsch.

[2] Vgl. z. Wolfr. S. IX. z. Nibl. S. 162. — Haupt, die Lieder &c. von Hartmann v. Aue, S. VIII.

Akrostichische Form ist besonders Rudolfen v. Ems eigen in den Eingängen seines Alexanders, der Weltchronik, im Wilhelm oder Willehalm, welcher also beginnt:

*W*er hât mich guoter her gelesen?
*I*st ez ieman gewesen
*L*ebende in solher wîse,
*L*obe er mich, deiz mich prîse,
*E*z sî man oder wîp,
*H*abe er sô getriuwen lîp
*Â*ne valsch, sô sol er mich
*L*ieben, daz ist friuntlich,
*M*it süezer sinne stiure.

Eine ähnlich gekünstelte Einrichtung gibt Konrad seinem „Engelhard“ durch Schlagreime, Hartmann seinem „Gregorius“ nnd „Iwein“ durch grammatische und rührende Reime. Wenn endlich Herbort in seinem Trojanerlied (14035—78) den vierfachen Reim in einen ganzen Abschnitt verflicht, so mögen ihm dabei die 16 gleichen Reime Veldeke's (Aen. 10948 ff.) vorgeschwebt haben.

B. Wirkliche Strophenform der mhd. Gedichte.

1) Epische Strophen.

§. 142. Zur strophischen Gliederung eignen sich der Natur der Sache nach mehr die lyrischen Stoffe, die Lieder- und Spruchpoesie: jene, weil sie immer eine bestimmte, meist ganz individuelle Stimmung und Empfindung, diese, weil sie wenigstens einen gewissen Gedanken in einer fest abgegrenzten Form darzulegen und zu entwickeln sucht; die epische Poesie dagegen, welche auf eine freiere, objektive Darstellung von Begebenheiten und auf eine mehr oder minder ausführliche Schilderung gewisser Zustände und Charaktere in der Form geschichtlicher Erzählung ausgeht, hat stets nur einen bescheidenen Gebrauch von der Strophe gemacht. [1] Bis zu Anfang der mhd. Periode hatte ohne Zweifel in den Volksgesängen die einfache Strophe Otfried's geherrscht, welche aus bloß zwei Langzeilen bestand, wie in §. 66 und 79 nachgewiesen worden ist. Nunmehr aber schritt im Zusammenhang mit dem auf dem Sprach- und Dichtungsgebiet erfolgten Umschlag jene einfache Strophe in mehrfacher Richtung zur Erweiterung und höherer Ausbildung fort und zwar

[1] Vgl. Koberstein, a. a. O. §. 73.

nicht bloß in den ahd. Leichen, sondern auch in den epischen Volksgesängen weltlichen Inhalts. Etwa um die 70er Jahre des XII. Jahrh. begegnet sie uns auf den Umfang von vier Langzeilen gebracht in den volksmäßigen, episch gehaltenen Liedern des von Kürenberg, die man die Kürenberger Weise heißt;[1] sie haben noch ziemlich ungenauen Reim und häufig schwache Silben in ihrem stumpfen Versschluß, z. B. Scholl 1, 119 ff.

Ez hat mir an dem herzen vil dike wê getân,
daz mich des geluste des ich niht mohte hân,
noch niemer mag gewinnen: daz ist schedelich.
jone mein ich golt noch silber: ez ist den liuten gelich.

Hier haben wir schon die Grundzüge der echten Heldenstrophe, welche uns bald darauf in ihrer ausgebildeten Form vollendet in dem Nibelungenliede und mit geringen Abweichungen auch in einigen andern Epen der volksthümlichen Kunstpoesie entgegentritt.

a) Die Nibelungenstrophe.

§. 143. Wegen ihrer eigenthümlichen Beschaffenheit, wornach sie in Vergleich mit den übrigen Strophenarten neben übereinstimmenden Grundzügen eine ursprüngliche, natürliche und volksmäßige Einfalt, Kraft und Frische zeigt, sowie nicht minder wegen ihres hohen Alters und des Ansehens, in welchem das in ihr abgefaßte Epos stand, worauf wir Deutsche stets mit gerechtem Stolze als auf ein echt nationales, von unsern Vätern als theures Vermächtniß ererbtes Dichtungswerk hinblicken dürfen, wie einst die Griechen auf ihren Homer, verdient die Nibelungenstrophe die Mutter der epischen Strophen, überhaupt das Muster einfach würdiger, edler Dichtungsform genannt zu werden. Um ihren ganzen Bau besser verstehen zu lernen, lassen wir die 20. Strophe (nach Lachmann's Ausgabe) sammt Bezeichnung der Betonung als Beispiel hier folgen:

Dô wúohs in Nìderlándèn eins ríchen kúneges kint —
des váter hiez Sígemúnt sîn múoter Sígelínt —
in éiner búrge ríchè, wíten wól bekánt,
níden bí dem Rínè: diu wás ze Sántèn genánt.

Nach den bisherigen Erläuterungen des ahd. und mhd. Versmaßes wird es wohl kaum mehr der Bemerkung bedürfen, daß die der Zahl nach sich stets gleich bleibenden Hebungen je nach Art und

[1] Vgl. Lachmann, über Singen und Sagen, S. 111.

Stellung der Wörter und Silben in einer andern Strophe wieder anders fallen können mit Ausnahme der letzten Hebung einer Verszeile, welche immer nur auf die Schlußsilbe fällt, wie wir dies an einem weitern Beispiel (Str. 939) sehen können:

Die blúomen állenthálbèn von blúote wǽren náz.
dô ráng er mít dem tôdè unlánge tét er dáz,
wán des tṓdes zéichèn íe ze sḗre snéit.
sám múost erstérben óuch der récke kǘene únde geméit.

Hiernach ist von den vier Langzeilen, welche eine solche Strophe bilden, jede durch die Mittelruhe (Cäsur) in zwei Hälften gespalten, so daß als kleinere Bestandtheile acht Halbverse herauskommen. Das Eigenthümliche dabei ist nun aber außer der beziehungsweisen Verlängerung des letzten Halbverses die Ungleichartigkeit, welche in einer jeden Strophe zwischen den ersten und den zweiten Halbversen besteht. Jeder erste Halbvers in einer Langzeile zählt nämlich stets vier Hebungen, dagegen haben die zweiten Halbverse der drei ersten Langzeilen einer Strophe je drei Hebungen, während der zweite Halbvers der vierten Langzeile d. i. der letzte oder achte Halbvers einer Strophe wiederum vier Hebungen zählt und darin den ersten Halbversen aller vier Langzeilen gleichkommt: somit sind die drei ersten Langzeilen durch je sieben Hebungen von der letzten mit acht Hebungen unterschieden. Es macht sich übrigens doch noch ein Unterschied bei dem letzten Halbverse der Strophe gegenüber den ersten Halbversen der vier Langzeilen dem Leser fühlbar, nämlich der, daß in jenem die letzte Hebung, wie überhaupt in jedem zweiten Halbvers d. i. am Ende einer Langzeile, auf eine lange oder tönende oder, was gleichviel ist, auf zwei kurze, aber durch Verschleifung zu einer einzigen gewordenen Silbe fällt, während am Ende der ersten Halbverse (auf der Cäsur) die vierte Hebung in der Regel schwächere Silben trifft, obwohl hiebei so viele Ausnahmen statthaben, daß man ihrer schon 614 gezählt hat; z. B. 4, 2; 7, 2; 10, 2; 11, 1; 28, 1; 30, 2; 43, 4; 48, 4; 49, 4; 52, 1; 53, 1; 54, 4; 57, 1 u. 4; 58, 1 u. 2; 66, 2; 69, 3; 81, 4; 118, 2 u. 4; u. s. w.

§. 144. Eben dieser Umstand nun, daß die letzte Hebung auf der Cäsur meist auf eine abgeschwächte Silbe fallen soll, hat den Gelehrten Stoff und Veranlassung zu weitläufigen Streitigkeiten gegeben und viele unter ihnen bestimmt, jene Hebungsfähigkeit für unser Gedicht in Abrede zu ziehen, so daß dann der Schluß auf der Cäsur als klingend gelten

und eine Hebung wegfallen müßte. Für diese Ansicht, welcher auch Lachmann zugethan war, ist neuerdings M. Rieger [1] in die Schranken getreten und auf mancherlei gewichtige Gründe gestützt, glaubt er als Schema den Satz aufstellen zu müssen: „Der erste Halbvers besteht gewöhnlich aus drei Hebungen mit klingendem Schlusse, aber es sind ihm auch vier mit stumpfem Schlusse gestattet; der zweite Halbvers der drei ersten Zeilen immer aus drei, der der vierten aus vier Hebungen mit stumpfem Schlusse." Darnach würde man z. B. Str. 7 folgendermaßen betonen:

Ein ríchiu küníginne — frou Úote ir múoter híez:
ir váter híez Dáncràt — der ín diu érbe líez
sìt nâch síme lébene — ein éllens rícher mán
der óuh in séiner júgende — grôzer êren vil gewán.

Der ganze Unterschied besteht also in der Praxis darin, daß man beim Lesen die schwachen Endsilben auf der Mittelruhe unbetont läßt. Wenn ich mich aber dennoch wenigstens in der Theorie für die entgegengesetzte, von vorn herein aufgestellte Ansicht, welche z. B. Simrock [2] und W. Wackernagel [3] theilen, entscheide, so geschieht dies hauptsächlich mit Berufung auf den volksmäßigen epischen Charakter des ganzen Gedichtes sowie auf sein unverkennbar alterthümliches Wesen: Eigenschaften, vermöge deren mit Sicherheit angenommen werden kann, daß die erst in den spätern Epen und höfischen Kunstdichtungen klingend gebrauchten Endsilben am Schlusse des Verses damals noch im Munde des Volkes mit kräftigerem und gehobenerem Tone gesprochen wurden. Daß dieser Ton freilich nachher minder stark ins Ohr fiel und vielleicht schon dem letzten Ueberarbeiter, aus dessen Händen das Epos in seiner jetzigen Gestalt hervorgegangen ist, abhanden gekommen war, muß man immerhin zugeben, hat aber neben der steigenden Schwäche jener Silben bei unserem Gedichte noch einen besonderen Grund darin, daß sich an den in Frage stehenden Versstellen — wenige Ausnahmen abgerechnet — ursprünglich kein Reim befindet, der ihnen einen längern Halt hätte sichern können; denn haftete ein Reim daran, was früher nur ein stumpfer sein konnte,

---

[1] A. a. O. S. 280 ff.

[2] Walther v. d. Vogelweide, I. S. 171. — Ebenso: Zwanzig Lieder v. d. Nibl. S. XI.

[3] Gesch. d. deutsch. Lit. S. 134.

so hätte sicherlich die Endsilbe ihre alte Kraft zu einer Hebung unter allen Umständen behalten müssen, wie dies wirklich mit manchen Reimwörtern, die am Schluß der Langzeilen stumpfen Ausgang haben, der Fall ist, während man sie auf der Mittelruhe als klingend betrachten will, z. B. Str. 84:

Waz sín der kúnic wólde, des frágte Hágenè.
»ez sínt in míme hûse unkúnde dégenè,
die níemen híe bekénnet: hábet irs híe gesèhen
des sólt dú mir, Hágene, híe der wárhéit verjèhen.«

Also ist die Annahme von ursprünglich lauter stumpfen Versschlüssen auch durch die Konsequenz und Gleichförmigkeit des ganzen Reimsystems geboten, indem sonst gewisse Reime in den zweiten Halbversen, wo sie doch alle offenbar stumpf sind, wegen der darin vorkommenden schwächern Endsilben auch als klingend angesehen werden müßten, wie z. B. in der vorigen Strophe und noch in andern als 1571: genâmen : quâmen; 1862: sagene : Hagene; 1916: menege : Hagene.

§. 145. Jn Betreff des Ursprungs der Nibelungenstrophe gehen die Ansichten der Gelehrten ebenfalls auseinander. Die Einen [1] sehen sie als eine freie Nachbildung der epischen Versart der Franzosen, des zwölfsilbigen Alexandriners an, welcher im Allgemeinen, wenn auch nicht in der Zahl der Silben, so doch annähernd in der Zahl der Hebungen mit den Nibelungenversen übereinstimme: was freilich ihre ersten ungleich längeren Hälften angehe, so hätten diese wenigstens an denjenigen ersten Hälften des altfranzösischen Alexandriners, wo er vermöge einer eigenthümlichen Freiheit auch 7—8 Silben zähle, ein Muster genommen. Allein wenn einmal eine Nachbildung fremder Formen vorausgesetzt wird, so sollte sie doch ihrem Vorbild näher stehen und nicht auf Ausnahmsfälle gebaut sein; gar wenig aber hat die letzte, länger gemessene Langzeile mit jenem Muster gemein, zumal wenn wir

---

[1] Lachmann, a. a. O. S. 5. u. 290. — W. Wackernagel, Gesch. d. deutsch. Lit. S. 132. und: Altfranzös. Lieder und Leiche, S. 213 f. — Ferd. Wolf, über die Lais rc. S. 166, 10. 198, 38. — Ueber den Alexandriner, welcher Name entweder von einem das Leben Alexanders des Großen behandelnden Epos der Franzosen oder von dem Verfasser eines solchen Gedichtes, Namens Alexander von Bernay, herrührt, vgl. §. 210.

den Nibelungenversen 7—8 Hebungen beilegen. Daher lassen Andere [1] die mhd. Langzeilen unabhängig von französischem Einfluß aus den ahd. von zwei gereimten Tetrametern durch die natürliche Annahme entstehen, daß sie bei ihrem Uebergang aus der alten Zeit in die mittelalterliche eine Hebung eingebüßt haben in der Art, daß die Halbzeilen zwischen einem Tetrameter und Trimeter im Anfange noch schwankten, wie eben im Nibelungenlied, bis endlich lauter Trimeter daraus wurden, d. h. das zwischen 6, 7 und 8 Hebungen schwankende Maß einer Langzeile reducirte sich zuletzt auf 6 und 7, wozu nicht allein die Abschwächung der Endsilben, sondern auch der Umstand viel beitrug, daß man den Reim aus der Cäsur an das Ende der Langzeilen verlegte und diese zu versus caudati machte, bei welchen eine Kürzung der leichtern Bindung wegen wie von selbst geboten erschien.

§. 146. Die Bindung der Verszeilen durch den Reim vollzieht sich also im Nibelungenliede auf eine andere Weise als bei den ahd. epischen Versen Otfried's. Die Reime sind stets am Schlusse der Langzeilen angebracht (sind versus caudati); dabei reimen die erste und zweite, sowie die dritte und vierte Langzeile regelmäßig aufeinander, und aus diesen Bindungen entstehen die zwei stumpfen Reimpaare einer jeden Strophe. Daß eine Verlegung des innern Reimes aus der Cäsur vor sich gegangen ist, hat wesentlich zum Vortheil der mittelalterlichen Heldenstrophe beigetragen; denn in demselben Grade als sie sich des beschwerenden Ballastes allzu gehäufter Reime begab, gewann sie nur um so mehr an würdiger Einfachheit und ebenmäßiger, einen ruhigen Fortschritt bedingender Haltung. Fällt aber dennoch hin und wieder ein innerer Reim auf den Einschnitt, so ist er nicht wie im Ahd. auf den Schluß derselben Langzeile, sondern wieder nur auf den Einschnitt der nächstfolgenden Langzeile bezogen, so daß dann unter Herbeiziehung der Endreime die Form der Kreuzung entsteht, wie z. B. gleich in der ersten Strophe unseres Gedichtes:

---

[1] Z. B. J. Grimm, latein. Gedichte des X. u. XI. Jahrh. p. XXXVIII sqq. — Dr. A. Holtzmann, Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttg. 1854. S. 77 ff. Der Hauptzweck dieses Werkes ist, den Beweis zu liefern, daß die von Lachmann und seinen Anhängern in jeder Beziehung bevorzugte Hohenems-Münchener Handschrift (A) keineswegs den kürzesten, ältesten und ursprünglichen Text liefere, wodurch der Verfasser die bisher gangbaren Ansichten über Alter, Entstehung und Beschaffenheit des Nibelungenliedes bedeutend erschüttert und eine große Bewegung in der literarischen Welt verursacht hat.

Uns íst in álten mæren — wúnders víl geséit,
von hélden lóbebæren — von grôzer kúonhéit,
von fröuden hôchgezíten — von wéinen únd von klágen,
von küener récken stríten, — muget ír nu wúnder hœren ságen.

Wie soll man sich diese allerdings nicht gar häufige Erscheinung bei unserem Nibelungenliede erklären? Zarncke will sie aus einem bloß zufälligen Zusammentreffen herleiten, was sie aber bei denjenigen Strophen, die auf der Cäsur ganz durchgereimt sind, nicht hinreichend erklärt. Lachmann baut darauf die Behauptung von der Unechtheit solcher Strophen, wenigstens so weit es den genauen Mittelreim betreffe. Holtzmann dagegen will den Binnenreim durchaus nicht als Beweis für die Unechtheit einer Strophe gelten lassen, sondern ihn als ganz volksthümlich angesehen wissen. Rieger endlich sieht darin eine Rohheit des entarteten Volksgesanges, wobei man dem abgestumpften Formsinn durch den Schmuck und die Ueberladung des Mittel- oder Zwischenreimes Ersatz zu bieten suche: für diese Ansicht spricht am meisten der Umstand, daß wirklich die Heldenstrophe später zuerst in dieser Richtung ausgeartet ist. — Als eine Entartung pflegt man es gleichfalls anzusehen, wenn an manchen Stellen der letzte Halbvers auf das gewöhnliche Maß der übrigen aus seiner Reihe von drei Hebungen zurückgebracht und so der auf der Verlängerung desselben beruhende eigenthümliche Vorzug der Strophe, welcher ihr einen kräftigern und gewichtvolleren Abschluß verleiht, um der lieben Gleichförmigkeit willen geopfert ist, wie z. B. Str. 314; 1933; 2074; 2163; 2256. Bei vielen sind die Schlußverse wohl nur scheinbar verkürzt, weil sich die vier Hebungen herausbringen lassen, wenn man nach §. 113 ein einsilbiges Formwort, das nicht gerade aus einem schwachen e besteht, als Hebung ohne folgende Senkung zuläßt [1] oder andere gute Handschriften zu Rathe zieht. So bleibt dann auch in dieser Hinsicht der Nibelungenstrophe ihre vortheilhafte Seite gerettet; denn schön sagt Rieger: „Auf der Ungleichartigkeit der Glieder beruht ihre organische Einheit in einem höheren Dritten; auf dem sinnvollen Gegensatz innerhalb des Verses sein Ausdruck und seine Schönheit."

b) Die Gudrunstrophe.

§. 147. Zuerst eine Probe aus Scholl 1, 283:

---

[1] Vgl. Lachmann z. Nibl. 46. 371.

Dô sí gewárten lánge, dô sâhens ûf dem sê
zwêne in éiner bárken und ánder níeman mê.
Dô spràch vrou Hildebúrc ze Gûdrûn der rîchen:
dort síhe ich vlíezen zwêne, die mügen dînen bóten wól gelîchen.

Weit entfernt davon, es als Grundsatz aufstellen zu wollen, daß die abgeschwächten Endsilben am Schlusse epischer Verse fortwährend und überall eine Hebung tragen müßten, wie wir es etwa für die Nibelungenstrophe angenommen haben, sehen wir in der Gudrunstrophe einen schon höher entwickelten Organismus, eine größere Hinneigung zu der lyrischen Form, wobei klingende Reime mit stumpfen regelmäßig abwechseln. So ergibt sich denn als erstes Moment des Unterschiedes zwischen Nibelungen- und Gudrunstrophe dieses, daß die letztere streng stumpfen Schluß nur am Ende ihrer beiden ersten, zu einem Reimpaar verbundenen Langzeilen hat, während ihre zwei letzten, ebenfalls zu einem Reimpaar verknüpften Langzeilen stets klingend ausgehen; als klingend müssen wir aber auch auf der Cäsur die Ausgänge der ersten Halbverse mit wenigen Ausnahmen (wie oben in dem Eigennamen Hildeburc) ansehen. Daraus fließt nun als weiteres Unterscheidungsmerkmal auch eine andere Gestaltung des Verhältnisses der metrischen Glieder zu einander, sofern nämlich alle Halbverse der Gudrunstrophe, mögen sie stumpf oder klingend ausgehen, drei Hebungen, die Langzeilen also je sechs Hebungen haben, ausgenommen die letzte Halbzeile der Strophe, welche sogar zu fünf Hebungen angewachsen ist. Auf diese Art steht gewissermaßen die strophische Form mit dem Inhalt des ganzen Gedichtes in wunderbarem Einklang. Wie nämlich der Dichter bei seinen volksthümlichen Anschauungen über das germanische Heldenthum von einem leichten und zarten Anflug höfischer Minne berührt ist und so nicht minder ein schönes Gemälde holder treuer Frauenliebe vor unsern Blicken entrollt, als er die feste Manneskraft „biderber" Helden seiner Schilderung unterstellt: so schlägt er auch äußerlich in dem geregelten Wechsel des Tonfalls zwischen dem männlichen Reimschluß des ersten und dem weiblichen Ausklingen des zweiten Verspaares jedesmal beide Saiten seines Tonspiels an, zuerst die gröbere, stärkere, dann anschließend die weichere, zärtere, wobei er außerdem noch zum Behufe eines kräftigeren Strophenabschlusses die letzte Langzeile in ihren acht Hebungen zu voller ausklingenden Accorden anschwellen läßt. In gleich vortheilhaftem Lichte erscheint die Gudrunstrophe in ihrem Verhältniß zur

Nibelungenstrophe: „Die Strenge und fast Schroffheit (urtheilt Müllenhoff), welche der Nibelungenstrophe bei ihrer Kraft oft eigen ist, ist gänzlich abgelegt; sie hat sich zu einer neuen, volltönenden, prächtigen Strophe voll Milde und doch voll Großartigkeit entfaltet."

c) Die Titurelstrophe.

§. 148. Voran sei auch hier wieder eine Probe aus Scholl 1, 255 gestellt:

Ówê kúnd diu minne ánder hélfe erzéigen,
dánne dáz ich gæbe in dîn gebót mîn frîen lîp für éigen!
Mich hât dîn júgent nóch niht réht erárnet.
Du múost mich únder schiltlîchem dáche ê dienen: dés wis vór gewárnet.

Diese Strophe, welche Wolfram von Eschenbach für seinen unvollendet gebliebenen Titurel erfunden hat — es sind im Ganzen noch 170 Strophen vorhanden — steht, wie man schon aus voranstehendem Beispiel ersieht, einzig da in ihrer Art; denn ob sie gleich in der Zahl der vier Langzeilen oder der zwei Reimpaare mit der Nibelungen- und Gudrunstrophe noch übereinstimmt, so weicht sie doch in ihrer sonstigen Einrichtung gänzlich von ihnen ab. Ganz passend für eine Dichtung von psychologischem Charakter, von verfeinerter, weicher, aufgeregter Gemüthsstimmung, wie Rieger sagt, trägt sie in den durchweg klingenden Reimen eine eigenthümliche, der volksmäßigen Heldendichtung fremde Weichheit und Milde zur Schau; die wogende Abwechslung zwischen langgedehnten Versen einerseits, unter denen die 5mal gehobenen zweiten Halbverse in der 2. und 4. Langzeile mit der ganzen dritten, der Cäsur ermangelnden Langzeile an Größe sich messen, und zwischen den kürzeren, bald 3 bald 4 Hebungen zählenden Halbversen andererseits läßt in der Erzählung eine Reihe psychologischer Erscheinungen ahnen, welche zwischen Leidenschaft und Ruhe, zwischen froher Erregung und trauerndem Ernst auf- und abwogend das Gemüth in Spannung erhalten. Diese Züge der Titurelstrophe, welche ihren Charakter bedingen, sind nun allerdings geeignet, eine gewisse wunderbare Wirkung zu erzeugen; man könnte sie aber nur dann als wirkliche Vorzüge gelten lassen, wenn nicht der überwiegend weibliche Charakter, der eben in dem ausschließlichen Gebrauch klingender Reime liegt, sowie die allzukünstliche und verschrobene Maßbestimmung der einzelnen Verszeilen zu sehr abstäche gegen die einfache und kräftige Haltung des eigentlichen Volksepos; denn dies drückt ihr ein mehr lyrisches

Gepräge auf und kündigt sie ganz als das Produkt der feineren höfischen Kunstbildung an.

Der Verfasser des jüngern Titurel, ein gewisser Albrecht, der gegen Ende des XIII. Jahrh. lebte, bediente sich der siebenzeiligen Strophe, welche sich ihm unmittelbar aus der Zerlegung der vierzeiligen Wolfram's ergeben haben mochte: die 3 ersten Zeilen und die sechste haben je drei, die übrigen je 5 Hebungen; die Reime sind ebenfalls durchgängig weiblich, nach der Formel a b a b c d c geordnet. Demnach hat sich da der lyrische Charakter noch viel entschiedener ausgeprägt. Hier folgt ein Beispiel:

Swâ triuwe rîche minne
ein herze hât besezzen,
daz kan mit allem sinne
der triuwe mit stæter liebe niht vergezzen:
dur minne wirt die liebe dargeneiget
nâch freude mit der sorge;
daz wart ouch an Sigûnen wol erzeiget.

Derselben Strophenform hatte sich zwei Jahrhunderte später auch Ulrich Fürterer bei seiner neuen Bearbeitung des bretonischen Sagenkreises bedient. Uebrigens bleibt die Besprechung neu entstehender Abarten der epischen Strophen der nachfolgenden Uebergangsperiode vorbehalten. Und so kommen wir jetzt an die lyrischen Strophen, welche dem fruchtbaren Boden der mhd. Poesie frisch entsprossen sind.

2) Lyrische Strophen.

a) Strophenform der eigentlichen Lieder.

α) Die Anfänge der lyrischen Strophenform.

§. 149. Erst auf dem Gebiete der Lyrik kann sich der Dichter, wie streng er auch durch besondere Kunstregeln gebunden sein mag, mit voller Freiheit in kunstreicher Gestaltung des ihm zugewiesenen Stoffes ergehen. Darum hat auch die lyrische Poesie einen ungleich größern Reichthum an Strophen zu Tage gefördert, als die epische, der dies schon mehr durch die Natur und Beschaffenheit ihres Stoffes verwehrt ist. Jener genügt nicht mehr die einfache, unstrophische Form, in welche man häufig die Erzählung einkleidete, wenn der Faden derselben in kunstlos an einander gereihten kurzen Verspaaren fortläuft, und ebensowenig die einfach strophische Gliederung bei denjenigen Heldengedichten, wo die Erzählung in Kreisen

von zwei langzeiligen Reimpaaren sich fortbewegt, sondern sie fügt die Verse gepaart und ungepaart in größerer Zahl und Mannigfaltigkeit zu solchen strophischen Gebilden zusammen, daß sich der Stoff ebenso natürlich als kunstvoll abrundet. Das aber ist für die Entwicklung der lyrischen Poesie des Mittelalters als erstes bedeutungsvolles Moment festzuhalten, daß sie in ihrer strophischen Struktur an den ältern Volksgesang sich anschloß und, indem sie auf diesem als ihrem natürlichen Grundpfeiler ruhend ihr kunstreiches Strophengebäude aufführte, von den zwei gegebenen Punkten ausgieng, welche durch die »versus caudati« und »versus leonini« bestimmt sind. [1]

Von den ersteren ausgehend bildet man die einfachsten lyrischen Strophen durch Zusammenstellung zweier epischen Langzeilen, welche durch ihren gleichen Schlußreim ein Verspaar ausmachen. Die strophische Einheit derselben halten wir jedoch nur dann als hinlänglich erwiesen, wenn der vierte als der letzte Halbvers länger ist als die übrigen drei Halbverse, wie z. B. bei Walther von Metz nach v. d. Hagen 3, 329ª:

Diu línde̩ ist án dem énde   nu jā́rlanc lieht unt blṓz,
Mich vḗhet mī́n gesélle,   nungílte̩ ich dés ich níe genṓz.

Nun wird auf diesem Wege zur Bildung größerer Strophen fortgeschritten, indem man vier solche Langzeilen zusammenstellt, die aber dadurch wieder von der epischen Art abweichen, daß anstatt der gepaarten, sich berührenden Reime die Form der Kreuzung eintritt a b a b, wie in folgender Strophe aus v. d. Hagen 3, 468ª:

Lebenes gedinge   ist al der werlde trôst,
dâ bî ist tôdes vorhte   ein engestlîcher wân,
dâ von mohte durren   ein man sam der rôst
er siht mange fröude   mit leide zegân.

Bald geht man aber auch schon über die Vierzahl der Langzeilen hinaus, und dann verrathen die Anhänge und Einschiebsel den Abgesang als einen neuen Strophentheil lyrischer Gesänge.

§. 150. Wird dagegen von der andern Reimweise ausgegangen, von den leoninischen Versen, so gewinnen solche Langzeilen durch ihre Auflösung in einfache kurze Reimpaare sofort einen echt lyrischen Charakter. Dann pflegen gleich von Anfang an nicht bloß zwei, sondern drei solche Paare d. h. drei gleiche Theile zu Einer Liedstrophe

---

[1] Vgl. §. 28.

vereinigt zu werden, wie dies theilweise schon in den ahd. Leichen geschehen war. So gleicht das (in §. 97 erwähnte) Mölker Marienlied, wohl das älteste Beispiel aus dem XII. Jahrh., in seinen drei Reimpaaren dem Leich auf den h. Petrus (in §. 32 extr. u. §. 80), kündigt aber seine Abweichung und damit seinen strophischen Fortschritt in der Erweiterung mittelst eines neu hinzugetretenen Refrains »Sancta Maria« an. Dieselbe strophische Beschaffenheit, nämlich drei kurze Reimpaare, zeigt auch die Strophe Wernher's von Tegernsee (L. B. 1, 213. Scholl 1, 129. 2.), nur daß ihr der Refrain abgeht; sie lautet also:

Dû bist mîn, ih bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
Dû bist beslozzen
in mînem herzen;
Verlorn ist daz sluzzelîn:
dû muost immer dar inne sîn.

Ueberhaupt ist es eine merkwürdige Erscheinung in unserer deutschen Metrik, daß gerade auf den Schluß der Abschnitte und Gesätze eine ganz besondere Sorgfalt und Kunst verwendet wird; überall in allen Gattungen der Poesie bis auf unsere Gegenwart herab kommt es vor, daß demselben häufig eine gewisse Auszeichnung, eine bevorzugte Behandlung vor den übrigen Gliedern einer rhythmischen Reihe zu Theil wird. Schiller z. B. bildet öfters in seinen Tragödien Schlüsse mit gereimten Verszeilen. Es erklärt sich dies, wie überhaupt das ganze Reimsystem, aus dem natürlichen Bestreben, die Wirkung einer abgeschlossenen Einheit durch eine die Aufmerksamkeit fesselnde Eigenthümlichkeit am Schlusse zu verstärken. Und wenn das schon in den epischen Gedichten der Fall war, wie vielmehr jetzt in den einzelnen Strophen der lyrischen Gedichte, nachdem die äußere Veranlassung dazu schon längst mit dem Vorgang der ahd. Leiche durch die beim Kirchengesang übliche Refrainbildung gegeben war.

§. 151. In ähnlicher Weise wie in dem erzählenden Gedichte „Salomon und Morolf" findet sich eine Verlängerung oder Theilung der letzten Langzeile zunächst bei dem lyrischen Sänger Spervogel. Seine Töne, obgleich noch vielfach von ungenauem Reim getrübt, lauten zu einem um so künstlicheren Schlusse aus: den Reigen eröffnet ein alterthümlich gemessenes, stumpfes Reimpaar, ein gleiches folgt nach; den Zug beschließt ein drittes, klingend gebundenes, aber ungleiches Verspaar, indem seine erstere Hälfte dreimal, seine ganz am Ende stehende zweite Hälfte fünfmal

sich hebt, während zwischen diese beiden ein stumpf auslaufender Waisen mit vier Hebungen sich eindrängt, so daß das Ganze die Reimformel a a b b c d c annimmt. Wir wählen aus L. B. 1, 215 ff. und Scholl 1, 121 ff. als Beispiel die erste Strophe des Weihnachtsliedes:

Er ist gewaltic unde starc,
der ze wînnaht geborn wart:
Daz ist der heilige Krist.
Jâ lobt in allez, daz dir ist,
niewan der tievel eine:
dur sînen grôzen übermuot
sô wart ime diu helle ze teile.

In diesen ersten Tönen des lyrischen Gesanges scheint bereits ein Unterschied zwischen stumpfem und klingendem Ausgange gemacht worden zu sein. Nur trifft zuweilen selbst noch in den hier durch stumpfen Reimklang verknüpften ersten Verspaaren, in den sogen. Stollen, wie man sie gegenüber dem als Abgesang erscheinenden Schlusse ansehen kann, die letzte Hebung der Verszeilen auf eine schwache Silbe, was aus den Bindungen der letzten Strophe des genannten Weihnachtsliedes ersichtlich ist:

langè : mannè : gât : missetât — bœse : geist : lœse.

Mit größerer Strenge ist die Sonderung der beiden Reimgattungen bei den übrigen Liedern Spervogel's durchgeführt. Einige sechszeilige Strophen haben die zwei Stollenpaare offenbar nur stumpf-, das Schlußpaar entschieden klingend-gereimt, wie folgende Bindungen (Kurz 1, 36, 5.) zeigen:

an : stân : stât : gât — reine : kleine.

Bei einer andern 14-zeiligen Strophe desselben Dichters (Ebendas. 7.) zählt umgekehrt der Aufgesang in seinen 8 Verszeilen vorherrschend klingende, der 6-zeilige Abgesang nur stumpfe Reime, nach der Formel a b b c : a d d c — e e f g g f geordnet wie folgt: kinden : twungen : jungen : leben : vinden : lande : schande : geben — lant : vant : dâ : schâf : slâf : anderswâ. Die ganze Strophe hat schon ganz den künstlichen Bau der lyrischen Meisterwerke; sie ist aus Verszeilen von verschiedener Länge nach dem Prinzip der Dreitheiligkeit aufgeführt. Dieselbe Anlage verrathen auch einzelne Strophen von dem Burggrafen von Regensburg und Meinlo von Seflingen.

§. 152. Dem ersten Stadium der lyrischen Kunstbildung gehört sicherlich noch Dietmar von Eist (Aist) an. Nur sind in Anbetracht des Umstandes, daß die in der Manessischen Sammlung der Pariser

Handschrift überlieferten, ihm zugeschriebenen Gedichte wegen auffallender Verschiedenheit des metrischen Baues nicht wohl von einem und demselben Verfasser herrühren können, die Ansichten über die Zeit oder den Ort seiner Einreihung in den Chorus der lyrischen Sänger getheilt. Eines der Stücke nämlich hat noch ein ganz alterthümliches Gepräge: es besteht aus zwei Strophen, die eine mit 14, die andere mit 12 Verszeilen, ist in einfachen Reimpaaren abgefaßt, die meist unreine Bindungen haben; dabei sehen wir auch hier schon die Schlußzeile der ersteren Strophe zu 5 Hebungen ausgedehnt (L. B. 1, 211 ff. Scholl 1, 119 f.). Mithin muß der Verfasser in die Zeit vor Spervogel zurückversetzt und etwa auf gleicher Stufe stehend wie der von Kürenberg gedacht werden. Dagegen stehen die übrigen Gedichte obiger Sammlung, soweit sie Dietmar's Namen tragen, denen von Spervogel nicht nur würdig zur Seite, sondern theilweise noch über ihnen. Denn auch in ihnen liegt der Uebergang zu den so kunstvollen Formen der nächsten Folgezeit in mehrfacher Richtung ausgesprochen. Neue und alte Elemente treten in abwechselnder Folge, doch nach fester Regel zu strophischen Gebilden zusammen: alterthümlich gemessene Verse von vier Hebungen wechseln mit zwei- und sechsmal gehobenen; der stumpfe Schluß fällt nicht mehr auf schwache tonlose Silben; klingend gereimte Verse sind viermal gehoben und werden absichtlich als Halbverse in Langzeilen verwendet; endlich ist neben strenger Unterscheidung der beiden Hauptarten des Reimes meist auch eine genaue Bindung eingehalten.

§. 153. Nachdem so die lyrischen Töne oder Gesätze, wie man später die Strophen auch zu benennen pflegte, in einzelnen mehr oder minder einfachen Liedern und Gesängen des XII. Jahrh. angebahnt waren, stimmten nunmehr mit Friedrich von Hausen und Heinrich von Veldeke die lyrischen Sänger vollere, reinere Akkorde und künstlichere Töne an. Die von ihnen errungene Stufe der Kunstdichtung machte es sofort einem Jeden, der etwas Tüchtiges leisten wollte, zur unerläßlichen Aufgabe, neu und eigenthümlich zu erscheinen, auf Wechsel der Formen bedacht zu sein und dabei doch Regel und Maß einzuhalten. Darum ward, wie Wackernagel sagt, [1] die Lyrik der Spielraum für eine stets wachsende Fülle von Künsten. Vor Allem stellte sich jenes in der mhd. Lyrik waltende Kunstgesetz immer deutlicher und entschiedener heraus,

---

[1] Lit.-Gesch. S. 137.

demzufolge in den eigentlichen Liedern und Sprüchen jede Strophe (liet) aus drei Gliedern bestand, deren zwei, nämlich die in der Kunstsprache der Meistersänger sogen. Stollen oder der Aufgesang in den sich entsprechenden Versen nach der Regel gleich oder symmetrisch gemessen und gereimt waren, während das dritte sein eigenes Maß und seine eigene Reimstellung befolgte (vgl. §. 30). Ueberhaupt entfaltete jetzt die lyrische Poesie der Deutschen während der vom Ende des XII. bis zur Mitte des XIII. Jahrh. dauernden Glanzperiode, in welcher sie die schönsten Triumphe feierte, nicht ohne den fördernden Einfluß der vor ihr noch rascher aufgeblühten Lyrik der Romanen, der Franzosen zumal, obwohl derselbe keineswegs auf eine bloß sklavische Nachahmung sich erstreckte, vielmehr zu einer freischöpferischen, dem deutsch-nationalen Sinn und Geist entsprechenden Gestaltung des Stoffes hintrieb, eine unabsehbare Mannigfaltigkeit von Strophenarten, die in der Zeit des spätern Meistergesanges mit immer neuen vermehrt und bereichert wurden. Mit Recht konnte daher Gottfried von Straßburg in seinem Tristan (L. B. 1, 444, 39 f.) in Betreff der zahlreichen Menge von Sängern sagen:

Der nahtegalen der ist vil,
Von den ich nu niht sprechen wil.

Bloße Nachahmer waren als Tönediebe verschrieen (L. B. 1, 693, 30: »du dœne diep«), die schöpferischen Dichter dagegen mit dem Ehrentitel „Meister“ ausgezeichnet (L. B. a. a. O. u. 748). Neben feststehenden, ein regelrechtes Verfahren bedingenden Gesetzen, welche die lyrischen Schöpfungen der Meister durchziehen und beherrschen, war ihrem dichterischen Geiste und seinem produktiven Walten volle und unbeschränkte Freiheit in Regelung der einzelnen metrischen Formen und Erscheinungen eingeräumt. In der Zahl der Hebungen strebte man der bisherigen Beschränkung auf 3 bis 6 sich zu entbinden; im Wechsel zwischen Hebung und Senkung war bald trochäisches, bald jambisches, ja sogar daktylisches und anapästisches Maß gestattet; die Bestimmung der Zeilenzahl nicht bloß für ganze Strophen, sondern auch für deren Theile (für Stollen und Abgesang) blieb stets dem freien Ermessen anheimgestellt; ebenso herrschte beliebige Wahl in den Anhängen der Kehrverse, in Einschaltung der Waisen, in Gebrauch und Anwendung künstlicher Reime.

β) Die Versarten der lyrischen Strophen. [1]

§. 154. Die Strophen bestehen aus einer gewissen Anzahl einzelner Verse. Die Verse selbst sind von verschiedener Art und Länge (vgl. §. 18). Also muß sich eine unendliche Mannigfaltigkeit von Verbindungen ergeben, in Folge deren es so schwer hält, die bei der Strophenbildung verwendeten Versarten unter allgemeine Gesichtspunkte zu bringen. Nur soviel läßt sich als durchgängige Regel annehmen: 1) daß trotz allem Wechsel das Bestreben vorherrscht, so viel als möglich gleichgeartete Verse zusammenzustellen; 2) daß da, wo in einem Strophensystem die Mischung ganz verschiedener Versarten beliebt wird, die kürzeren entweder mehr zu Anfang der Strophe gestellt werden oder von längeren umschlossen gewöhnlich mehr an's Ende der Strophe rücken. Wir wollen bei näherer Betrachtung der Verse von den kleinern zu den größern aufsteigen.

Wo Verse von nur einer Hebung vorzukommen scheinen, da kann man sie meist als Waisen oder Binnenreime in die Mitte größerer Zeilen verweisen. So in einem Minnelied Konrad's (Kurz 1, S. 128. 5.):

Jâr lanc wil diu linde
vom wínde | sich wélwen,
diu sich vor dem walde
ze bálde | kan sélwen;
trûren ûf der heide
mit léide | man üebet;
sus hat mir diu minne
die sínne | betrübet.

Würde man hier nach den gemachten Einschnitten die einzelnen Verse dem Endreim zu Liebe spalten, so bekäme man selbstständige Verse mit bloß einer Hebung in der dreisilbigen Form eines Amphibrachys ◡ ⏊ ◡, so etwa wie Bartsch bei Werner von Teufen sie nachweist:

verdúngen
hât vröude von mir ir lîp.

Beispiele von der knappern zweisilbigen Form des Trochäus ⏊ ◡ kommen nur als Schlußverse vor.

§. 155. Verse mit zwei Hebungen oder Versfüßen trifft man

---

[1] Die leitenden Gesichtspunkte für diese bisher noch wenig bearbeitete Materie hat uns folgende treffliche Abhandlung an die Hand gegeben: Der Strophenbau in der deutschen Lyrik von Karl Bartsch in Franz Pfeiffer's Germania, 2. Jahrgg. 3. Heft. Stuttg. 1857. S. 257—298.

schon eher, namentlich bei Ulrich von Winterstetten, sei es als jambische oder als trochäische Dipodie. Jambisch sind z. B. folgende refrainartige Zeilen eines Abgesanges (Kurz 1, 108. Z. 5.):

Ich bín iu hóld,
ir sínt mîn gólt.

Man verbindet auch nach romanischer Weise jambische Dipodien mit jambischen Dimetern, wie z. B. Reinmar der Alte am Schluß der Strophe:

vil wúnneclîchen wól gemúot,
ez sól mich dúnken állez gúot,
swaz sí mir túot.

So auch Hartmann in den Stollen jenes Kreuzliedes bei Scholl 1, 167 ff. L. B. 1, 309. Beide Rhythmen vereinigt Wolfram in einer Tagweise bei Kurz 1, 66, 4. — Trochäische Dipodien sind häufiger im Deutschen: bald füllen sie ganze Strophen aus, wie bei Konrad L. B. 1, 700. Scholl 1, 393 ff. 1., wo bloß die zweite Zeile des Abgesangs eine Hebung mehr zählt; bald treten sie in verschiedenartigen Mischungsverhältnissen auf, eingeschoben z. B. in den Abgesang eines Liedes von Ulrich von Winterstetten (Kurz 1, 108. 4.), wie folgende Strophe zeigt:

Minne, diu ist gewaltecliche
    allen dingen obe;
Ir kan niht ûf erde entwîchen,
    ez gevâhe ir klobe.
Wîsheit, hort, diu beide nîgent ir.
M í n n e s ǘ e z e,
k ú m b e r b ǘ e z e
n ắ c h d e r g í r:
twinge mînen hort gelîche mir.
Êst ein alt gesprochen wort:
Swâ dîn herze wont, dâ lît dîn hort.

Oefter lassen sich zweimal gehobene Verse durch die Annahme von Binnenreimen beseitigen, wie offenbar in dem Tagelied Wolfram's (Kurz 1, 65, 2):

Ez íst nu tác   daz ích wol mác ...

Denn sonst könnte (wie Bartsch nachweist) die 3. und 4. Strophe an dieser von den beiden Stollen eingenommenen Stelle nicht willkürlich wechseln zwischen weiblichem und männlichem Reime, wenn es dort heißt:

3. Str. Si béide *lúste* dáz er *kúste*
sí genúoc: gevlúochet wárt dem táge,
urlóp er *nám*, daz dő wol *zám*: — u. s. w.
4. Str. Ir óugen *náz* dô wúrden *báz*:
och twánc in kláge, er múose dán von ír.
Si sprách hin *zíme*: urlóp ich *níme* — u. s. w.

Nicht minder erlaubt, ja sogar nothwendig geboten durch die Symmetrie der Endreime und Verse ist eine solche mittelst Setzung des Binnenreimes vollzogene Zusammenziehung der kurzen Zeilen zu längeren in mehreren Liedern des Herrn Kanzler bei Kurz 1, 136, 5 u. 6.

5. Wínter kált, | dín gewált
túot mit rífen úngestált
ánger, óuwen, héiden bréit. u. s. w.
6. Var hín, verwázen wínter lánc!
dín getwánc | wírt noch kránc, — u. s. w.

§. 156. Dreimal gehobene Verse, bald stumpf bald klingend gereimt, bald jambisch bald trochäisch gemessen, kommen wieder häufiger vor als die vorigen und zwar mit oder ohne Vermischung mit andern Versarten. Heinrich von Morungen hat ein ganzes Lied aus solchen Versen mit stumpfem Reimschluß gebildet, denen sich in jeder Strophe der nur zweimal gehobene Refrain »dô tágte és« anschließt, welcher aber gerade wie der unvollkommene Schlußtakt in einem Musikstück seine Ergänzung durch den Auftakt »owê« erhält, z. B. Kurz 1, 42:

Owê!
Daz er so dicke sich
Bî mir ersehen hat!
Als er endacte mich,
Sô wolt er sunder wât
　Mîn arme schouwen blôz:
　Ez war ein wunder grôz,
　Daz in des nie verdrôz —
　　Dô tagte ez!

Neidhard beliebt es, dieselbe als Trochäen und Jamben zwischen längere Verse zu stellen. In dem erwähnten Kreuzliede Hartmann's besteht der Abgesang aus drei Zeilen mit je drei Hebungen, denen sich eine viermal gehobene Schlußzeile anreiht. Diese Verbindung ist auch sonst nicht selten. Bei Walter (Scholl 1, 213. 2.) wechseln in den Strophen die Verse von 3 Trochäen und stumpfem Reimschluß mit solchen von 4 Trochäen

und klingendem Reimschluß dergestalt ab, daß die erstern die letztern im Aufgesang kreuzen, im Abgesang umschließen. In einem andern Lied desselben Dichters (Scholl 1, 216. 6.) haben umgekehrt die klingenden Verse der beiden Stollen 3 Trochäen und nehmen die stumpfgereimten Verse des Abgesanges mit ihren 4 Trochäen umschließend in die Mitte. Drei Jamben im Aufgesang, viere im Abgesang bietet das Hadlaub'sche Erndtelied bei Kurz 1, 145, 9. Endlich verbinden sich nach dem Vorgange der spanischen Poesie die dreimal gehobenen Verse mit meist jambischem Gange gerne mit fünfmal gehobenen trochäischen. Gepaart treten sie bei Tanhäuser zu ganzen Strophen zusammen (v. d. Hagen 2, 93[a]):

gein dísen wíhen náhten
sólden wír ein gémel.ichez tráhten .....

§. 157. Verse mit vier Hebungen sind die gewöhnlichsten und häufigsten. Sie waren die Bestandtheile der altepischen Poesie, die natürlichen Hälften der erzählenden Langzeile von acht Hebungen und sind nach deren Auflösung auch in die Lyrik übergegangen. Daher treten sie auf diesem neu errungenen Gebiet vorherrschend da auf, wo die stumpfen Reime beibehalten sind, wie bei Reinmar dem Alten in den beiden kreuzweis gereimten und den Abgesang umschließenden Stollen mit jambischem Rhythmus L. B. 1, 374. IV. Scholl 1, 181 f. II.; ferner im L. B. 1, 614, III die Strophe Gottfrieds von Neifen (Kurz 1, 81. 6.). Trochäische Tetrameter zwischen stumpfen und klingenden Reimen regelmäßig wechselnd sind ebenfalls gangbar: Beispiele hievon hat unter andern Neidhard und jener Gottfried in Scholl 1, 314. 365; bloß stumpf L. B. 1, 509, I. Am häufigsten ist jedenfalls die Verbindung des trochäischen Tetrameters mit dem jambischen im Liebesliede, wo sie sich unter verschiedenen Modifikationen an die in der lateinischen Poesie des Mittelalters übliche Form der Marienlieder anlehnt; sie findet sich daher auch im Romanischen. Der jambische Vers von 4 Hebungen mit stumpfem Reim, der mithin 8 Silben zählt, verbindet sich gerne mit jenem, der nur 7 Silben und 3 Hebungen hat, also klingend reimt; dieser Verbindung entspricht in der Zahl der Hebungen und Art des Reimes die des 7- und 6-silbigen trochäischen Verses. Beispiele gibt v. d. Hagen 1, 131[a]; 160[b]; 161[b]; 283; 342[a]; 2, 106. Andererseits geht in unserer mhd. Lyrik der 8-silbige trochäische Vers, der 4 Hebungen zählt und klingend reimt, sehr häufig Verbindungen ein mit dem 9-silbigen, stumpfgereimten und so 5 Hebungen zählenden trochäischen Verse: so in dem Aufgesang

eines Minneliedes Heinrichs von Morungen, während der Abgesang den gleichfalls 4 Hebungen, aber nur 7 Silben zählenden und darum stumpf gereimten trochäischen Vers enthält, bei Scholl 1, 310 ff., wo S. 312 die letzte Strophe also lautet:

Sælic sí diu süeze stúnde,
sə lic sí diu zít, der wérde tác,
Dō daz wórt gie vón ir múnde,
dáz dem hérzen mín sô nâhe lác,
Dáz mîn líp von vrǒude erschrác,
únde enwéiz von liebe jóch,
wáz ich vón ir spréchen mác.

§. 158. Minder geläufig sind den mhd. Dichtern die in der romanischen Kunstlyrik vorherrschenden Verse mit lauter fünf Hebungen, und wenn sie vorkommen, so geht ihnen meist die dem romanischen Verse eigenthümliche Cäsur nach der vierten Silbe ab und sind oft mit andern Versarten untermischt. Lauter und rein stellt sie bei abwechselnd klingendem und stumpfem Reimschluß im jambischen Versmaß Friedrich von Hausen dar bei Kurz 1, 38. 4:

Mîn herze und mîn lîp die wellent scheiden
die mit ein ander wâren, nû menigiu zît:
Der lîp wil gerne vehten an die heiden,
iedoch dem herzen ein wîp so nâhen lît
Vor al der werlt; daz müet mich iemer sît,
daz si einander niht gevolgent beide.
Mir habent diu ougen vil getân ze leide:
Got eine müeze scheiden noch den strît.

Noch seltener ist ihnen trochäisches Versmaß eigen, wie z. B. in dem Liede Ulrichs von Winterstetten (Kurz 1, 108, 4.), wo sie, wie überhaupt alle längeren Verse, im Abgesang mit andern Versarten untermischt die Strophe beschließen (vgl. §. 155). Mit den 5mal gehobenen Versen läßt Reinmar der Alte gerne die 4mal gehobenen abwechseln, beide mit männlichem Reimschluß, meist jambisch, doch auch trochäisch wie z. B. Kurz 1, 46. 2.

§. 159. Gehen wir auf den Vers mit sechs Hebungen über, so finden wir in ihm den romanischen Alexandriner, von welchem er sich übrigens durch den Mangel der Cäsur nach je der sechsten Silbe unterscheidet, z. B. Heinrich von Morungen L. B. 1, 306. III:

Leitliche blike und grôzliche riuwe
hat mir daz herze und den lîp nâch verlorn. u. s. w.

Besonders hervorzuheben aber ist in dieser Hinsicht ein Lied Walthers (L. B. 1, 391. XXVII. Scholl 1, 223.), bei welchem einerseits die Aehnlichkeit mit dem epischen Alexandriner so recht in die Augen springt, andererseits aber auch nicht zu verkennen ist, wie vortheilhaft die deutschen Sechsfüßler, wenn sie ein tüchtiger Meister verfertigt, davon abstechen. Die 3 großen Strophen bestehen nämlich außer einem kleinen Kehrvers aus je 8 Paaren stumpf gereimter, 6mal gehobener, vorherrschend jambisch, aber auch trochäisch anhebender Langzeilen; die Cäsur tritt zwar in den meisten Fällen auch zwischen der 3. und 4. Hebung, jedoch erst nach der siebenten in die Senkung fallenden Silbe ein, so daß dann die noch übrigen drei Hebungen des Verses meist als Trochäen sich lesen lassen; aber auch wenn die Cäsur diesen Platz verändert, fällt sie dennoch in der Regel in die Mitte des Verses zwischen die 2. und 4. Hebung und dann wechselt Männliches und Weibliches in der Art ab, daß die weiblichen Cäsuren den männlichen in der Zahl überlegen sind. Ein Beispiel, die erste Strophe, dürfte uns den ganzen Bau klar erkennen lassen:

Owê, war sint verswunden alliu mîniu jâr!
Ist mir mîn leben getroumet, oder ist ez wâr?
daz ich ie wânde daz iht wære, was daz iht?
dar nâch hân ich geslâfen und enweiz es niht.
Nû bin ich erwaht, und ist mir unbekant
daz mir hie vor was kündic als mîn ander hant.
Liut unde lant, dâ ich von kinde bin erzogen,
die sint mir frömde reht als ob ez sî gelogen.
Die mîne gespilen wâren, die sint træge unt alt.
Vereitet ist daz velt, verhouwen ist der walt:
wan daz daz wazzer fliuzet als ez wîlent flôz,
für wâr ich wânde mîn ungelüke wurde grôz.
Mich grüezet maneger trâge, der mich kande ê wol.
Diu welt ist allenthalben ungenâden vol.
Als ich gedenke an manegen wünneclîchen tac,
die mir sint enpfallen gar als in daz mer ein slac.
Jemer mêr ouwê!

Vermischt mit andern Versarten, z. B. mit solchen von 5 und 7 Hebungen bei Hartmann L. B. 1, 311. II., und namentlich als Schluß kommt der Vers von 6 Hebungen noch öfter vor bei Reinmar, Neifen, Walther,

Ulrich von Singenberg u. s. w. Von letzterem hier ein Beispiel nach Kurz 1, 67, 1:

Daz vrô mîn muot von herzen sî,
dez müeze die vil werde sælecliche leben,
Diu mich von maniger sorge vrî
gemachet hât und ouch vil lîhten trôst gegeben,
Daz lieber trôst nie manne von so reinem wîbe kam,
dô si mir alle unvröude mit sô stæter vröude nam.
Ich sage iu, wær ez, als ich hân gesaget,
sô möhte nû mîn endelôsiu klage wol sîn verdaget.

Will man mit Bartsch Inreime annehmen, so läßt sich diese Versart, abgesehen von den Absätzen vieler Leiche, noch häufiger nachweisen, wenn z. B. bei König Konrad (v. d. Hagen 1, 4[a]) die Strophe auf eine siebenzeilige zurückgeführt und also geschrieben wird:

Sol ich nu klagen	die heide dâst ein jâmer grôz
gein mîner nôt	in der ich stæte brinne:

§. 160. Verse, welche in ihrer Länge über sechs Hebungen hinausgehen, kommen beinahe nur in der Spruchpoesie zur systematischen Anwendung; im Liede treten sie mehr sporadisch auf. Doch gibt es auch da noch Beispiele von siebenmal gehobenen Versen, die ganze Strophen füllen, unter andern bei Tanhäuser (Kurz 1, 88. 3: des Sängers Klage):

Daz ich ze herren niht enwart, daz müeze Got erbarmen;
des gît man mir des goldes niht, daz man dâ vüert von Walhen.
u. s. w.

Dem Verse von 7 Hebungen gesellt sich gerne der 8mal gehobene Vers bei, welch letzterer eigentlich nichts anderes als unsere altepische Langzeile ist, weßhalb er auch in der Lyrik, wenn man von seiner Verwendung in der lehrhaften Dichtung absieht, nur in einzelnen Zeilen am Schlusse einer Strophe zum Vorschein kommt. Die Cäsur kann fehlen oder nicht, kann männlich oder weiblich, der Rhythmus jambisch oder trochäisch sein. Die Aehnlichkeit mit der altepischen Langzeile wird zur völligen Gleichheit, wenn statt der männlichen Cäsur nach der 8. Silbe die weibliche nach der 7. Silbe fällt.

Alle übrigen Versarten, welche über den Umfang einer 8 Hebungen zählenden Zeile hinausgehen, entbehren des Wohlklanges und leiden an Geschmacklosigkeit und Ueberkünstelung, Fehler, welche man bei den späteren Spruchdichtern gerade darum in so namhafter Häufung antrifft, weil diesen

bei der vorherrschenden Richtung auf das Lehrhafte der Sinn für die poetische Schönheit in der Form, für äußere Maßverhältnisse wie für innere Wahrheit der Dichtung verdunkelt oder abhanden gekommen ist.

γ) Die Dreitheiligkeit der lyrischen Strophen.

§. 161. Die Dreitheiligkeit als der Grundtypus der lyrischen Strophenform, wie wir sie in §. 30 erläutert haben, beruht nicht sowohl auf dem Vorhandensein eines dritten Reimpaares oder eines dritten Theiles überhaupt, als vielmehr auf der vollendeten Ausprägung eines schärferen Gegensatzes, in welchen dieser angehängte Abschnitt zu den beiden ersteren sich gleichenden Absätzen treten muß. Nur so genügt sie dem in der mhd. Lyrik herrschenden Kunstgesetz betreffs des Strophenbaues. In ihrer größten Reinheit und Einfachheit stellt sich die dreitheilige Strophenform in der siebenzeiligen Strophe dar, wo zwei gleichmäßige Abschnitte, zwei gleiche Reimpaare, mit einem dritten entschieden gegensätzlichen Theile zu einer in sich selbst verschiedenen und nach außen systematisch abgeschlossenen Einheit zusammentreten nach der Reimformel a a : b b : c d c. Diese Einrichtung haben schon, wie aus §. 141 hervorgeht, die Töne oder Gesätze eines der ersten lyrischen Sänger, nämlich Spervogels.

Die erste Abweichung von dieser einfachen Norm ist die, daß der Aufgesang die Reime gekreuzt, statt gepaart hat, nach der Formel a b a b c d c. Z. B. in dem Neidhart'schen Liede bei Scholl 1, 314. II. 1. Str.

Winter, dû wilt aber twingen
bluomen ûf der heide wît.
Gel, rôt durch die grüene ûf dringen.
schouwet wáz dâ rîfen lît,
Dâ man hiure ûf dem plân
in des süezen meien touwe
sach die liehten rôsen stân.

Daher kann schon in einer sechszeiligen Strophe das gegensätzliche Verhältniß des Abgesangs zum Aufgesang einfach durch die Kreuzung der Reime in den Stollen ausgesprochen sein, während eben der Abgesang nur ein bloßes Reimpaar bildet: a b a b c c, für welche Formel in §. 32. 2) ein Beispiel von Birken angeführt ist. So auch Reinmar der Alte in L. B. 1, 374. III. Scholl 1, 181. I:

Mir ist nôt vor allem mînem leide,
doch durch disen winter niht.
Waz dar umbe, valwent grüene heide?
solher dinge vil geschiht,
Der ich aller muoz gedagen:
ich hân mê ze tuonne danne bluomen klagen.

Hier kommt der Markirung des Gegensatzes auch noch die Verlängerung der Schlußzeile zu Statten; denn dies wirkt ebenso, wie die Einschaltung einer reimlosen Zeile. Für die siebenzeilige Strophe selbst ergeben sich außerdem noch eine Menge von Abarten, wie aus folgenden Reimverschlingungen ersichtlich ist:

1) aabb:ccb — L. B. 1, 696 ff. (Lied Alexanders.)
2) abab:bab — L. B. 1, 306. III.
3) abab:bcb — L. B. 1, 609. I. Scholl 1, 311. 2.
4) abab:ccd — L. B. 1, 611. II.
5) aabb:ccc — L. B. 1, 637 f.
6) abab:ccc — Kurz 1, 47, 5. — 48, 9. — 55, 9.
7) abab:cab — Kurz 1, 91, 2.
8) abab:bbb — L. B. 1, 517. I.
9) aaaa:bbb — Scholl 1, 156. III.
10) abab:ccb — Kurz 1, 39, 2.
u. s. w.

§. 162. Aus der siebenzeiligen Strophe entwickelt sich die achtzeilige in der Art, daß diese zunächst nur als eine durch die Bindung der reimlosen Zeile des Abgesanges mittelst Einfügung einer neuen Reimzeile herbeigeführte Erweiterung der ersteren erscheint. Die Reimordnung dieser achtzeiligen Strophe gestaltet sich gar verschieden; am gewöhnlichsten sind folgende Reimformeln:

1) aabb:cddc — Scholl 1, 217, 7. Kurz 1, 61, 39.
2) abab:cddc — Scholl 1, 213, 2. 215, 4. 5. — L. B. 1, 311, II. 375, I. 378, III. 379, IV. 380, VI.
3) abab:ccdd — L. B. 1, 518, II. (Vgl. auch §. 30: Bürgers Lenore.)
4) abba:cddc — L. B. 1, 645 (Metz).
5) abba:cdcd — L. B. 1, 284, III.
6) aabb:cccc — Kurz 1, 43, 4.

7) a b a b : c a c a — Kurz 1, 38, 2.

8) a b a b : b a a b — Kurz 1, 38, 4.

u. s. w.

Bisweilen hat schon der Aufgesang dreifachen Reim, z. B. in dem Wiegenlied Gottfrieds von Neifen L. B. 1, 614, IV., wofern man es nicht etwa vorzieht, durch Theilung des Abgesanges in drei Verszeilen die einzelne Strophe in 9 Zeilen zu zergliedern, wie wirklich bei Scholl 1, 367, II. und Kurz 1, 81, 4 geschieht; als achtzeilig aber nimmt sich diese Strophenform nach der Reimordnung a b c a b c : d d folgendermaßen aus:

Sol ich disen sumer lanc
　bekumbert sîn mit kinden,
　sô wær ich vil lieber tôt;
Des ist mir mîn vröude kranc.
　Sol ich niht zen linden
　reigen, owê dirre nôt!
Wigen wagen, gigen gagen! wenne wil ez tagen?
Minne, minne, trûte minne, swîc: ich wil dich wagen.

§. 163. So lange die Reime im Abgesang anders geordnet sind als in den Stollen, bleibt das Prinzip der Dreitheiligkeit noch gewahrt; es verwischt sich aber und die Strophe wird zweitheilig oder untheilig, wenn zwar die Reime immer wieder andere sind, dabei aber ihre Anordnung durch die ganze Strophe hindurch die gleiche bleibt, oder wenn im Ganzen nur zwei Reime einförmig oder gar regellos vertheilt vorkommen.

I. Der ersteren Art sind folgende Formeln beizuzählen:

1) a a b b c c d d. Da diese Form nur eine Zusammenstellung vier einfacher Reimpaare ist, so kommt sie in der eigentlichen Kunstlyrik nicht leicht zur Anwendung, sondern meist nur als einzelne Strophe in der didaktischen Poesie, als Spruch oder Gleichniß, z. B. Kurz 1, 34, 4 u. 5 (Kürenbergerische Strophen); Scholl 1, 304 [S. 106, 16], Spruch von Fridank. Merkwürdig ist in dieser Beziehung jenes Lied von einem Unbekannten L. B. 1, 509, II., wo jedes der 8 Reimpaare einer Strophe aus einer lateinischen und deutschen Verszeile besteht, als:

Audientes audiant:
diu schande vert alüber daz lant
quaerens viles et tenaces:
si hât sich vermezzen des.

quod velit assumere
die bœsen hêrren, swiez ergê,
ad prodendum in Dothaim:
nu hin, nu hin! nu hin, nu hin!

2) a b a b c d c d, wo die Reimpaare bloß gekreuzt sind, wie z. B. L. B. 1, 795 (Hadlaub): sorgen : kalt : morgen : walt : zweien : zît : meijen : gît.

II. Die andere Art vervielfältigt sich mehr und weist folgende Reimformeln auf:

1) a a b b a a b b — Kurz 1, 62, 44.

2) a a b b b b a a — L. B. 1, 381, VII. Scholl 1, 216, 6.

3) a a a a b b b b — L. B. 1, 509, I. Kurz 1, 162, 8.

4) a b a b a a b a — Kurz 1, 162, 7.

5) a a a b a b b b — Kurz 1, 55, 4. u. 5. — 61, 41.

6) a b a b a b a b. Diese Reimform ist auf die sogen. Siciliana zurückzuführen und kommt nachgeahmt im Deutschen selten vor: so z. B. Kurz 1, 162, 5:

*I*n liehter varwe stât der walt,
der vogelîn schal nû dœnet,
*D*iu wunne ist worden mannicvalt,
des meien tugende krœnet
*S*endiu liebe: wer wære alt,
da sich diu zît sô schœnet?
Her meie, iu ist der prîs gezalt,
der winter sî gehœnet!

Eine eigenthümliche Gestalt hat die italienische Oktave oder Stanze (octava rima). Wir treffen sie im Deutschen zuerst bei Friedrich von Hausen, der sie wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Italien im Gefolge des hohenstaufischen Kaisers Friedrich I. kennen gelernt hat. Die 3 ersten einander gleichen Reimpaare scheinen den Aufgesang, das 4. Verspaar mit einem neuen Reim scheint den Abgesang zu bilden. Der Formel ist a b a b a b c c mit lauter weiblichen Reimen, z. B. Kurz 1, 39, 6:

Ich lobe Got der sîner güete,
daz er mir ie verlech die sinne,
daz ich si nam in mîn gemüete,
wan si ist wol wert, daz man si minne;
noch bezzer ist, daz man ir hüete,

danne iegliher si bræhte inne
des, daz si ungerne hôrte,
unt mir die vröude gar zerstôrte.

§. 164. Die achtzeilige Strophe wird ferner zur neunzeiligen erweitert in ähnlichem Verhältniß wie die sechs- zur siebenzeiligen, nämlich durch Einschaltung einer neuen Reimzeile in den Abgesang, welche dann entweder Waise bleibt wie in dem Liede Reinmars des Alten L. B. 1, 371, I: abab:cc*d*e*d*; oder aus den Stollen übergreift, wie bei Friedrich von Hausen nach Kurz 1, 37, 1: abab:cc*b*dd, etwas anders geordnet 38, 5: abab:*b*cddc; oder ihre Bindung erst in den andern Strophen findet, was man Körner heißt, wie in einem Liede Heinrichs von Morungen bei Kurz 1, 41, 2: abab:ccdd*e*, wo der vereinzelte Reim e eine jede der fünf Strophen schließt; oder auch an bereits vorhandene Reimzeilen sich anschließt, wie bei Walther L. B. 1, 379, V: aabbccddd, bei welcher Abart die Theilung der Strophe nach Aehnlichkeit der Stanze willkürlich vorgenommen werden kann. Die erste Strophe lautet so:

Dô der sumer kommen was,
und die bluomen durch daz gras
wünneclîchen sprungen,
aldâ die vogele sungen,
dar kom ich gegangen,
an einen anger langen,
dâ ein lûter brunne entspranc:
vor dem walde was sîn ganc,
dâ diu nahtegale sanc.

Uebrigens sind hiemit die möglichen Reimformeln der neunzeiligen Strophe keineswegs erschöpft; sie könnten, wie Kurz 1, 60, 33. 61, 42 zeigt, weiter vermehrt werden.

§. 165. Was nun noch die größeren Strophen von zehn, eilf, zwölf und mehr Zeilen betrifft, so läßt sich deren Entstehung gleichfalls am natürlichsten auf den Typus der siebenzeiligen zurückführen, sofern bald der Abgesang, bald der Aufgesang oder beide zugleich um eine oder mehrere Reimzeilen wachsen. Gewöhnlich reimt dann der Aufgesang dreifach, wie in den 12zeiligen Strophen Veldeke's und Reinmars L. B. 1, 281, I. 373, II. Scholl 1, 155, I: abcabc, oder aabccb wie in den Sprüchen Walthers L. B. 1, 385, XIII. ꝛc., welche Formel in der 15zeiligen Strophe Konrad's Scholl 1, 396, II. zur Erweiterung

a a a b c c c b fortschreitet, während in allen diesen Fällen der Abgesang in der Ordnung der Reime verschieden ausfallen kann; oder der Aufgesang ist sogar vierfach gereimt, wie in den 12zeiligen Strophen Veldeke's L. B. 1, 282, II: a b c d a b c d, oder a b a b c d c d wie in denen Hartmann's L. B. 1, 309, I.; wiewohl derselbe manchmal auch nur zweifachen Reim haben und auf 4 Zeilen sich beschränken kann, so daß dann der Abgesang einen um so größern Umfang gewinnt, z. B. 10zeilige Strophen von Hartmann bei Kurz 1, 43, 3: a b a b : c d c d c d, was eine einfache Erweiterung der achtzeiligen Strophe aus der Formel §. 153, I, 2) ist; deßgleichen zwei 12zeilige von Veldeke bei Kurz 1, 39, 1: a b a b : a a b c d d c c, wovon die letzte also heißt:

Sît diu sunne ir liehten schîn
 gegen der kelte hât geneiget,
Und diu kleinen vogellîn
 al ir sanges sint gesweiget,
Trûric ist daz herze mîn:
 ich wæne, ez wil nû winter sîn,
 der uns sîne kraft erzeiget
 an dien bluomen, die man siht
 in liehter varwe
 erblichen garwe:
 dâ von mir beschiht
 leit und anders niht.

§. 166. Auch bei den größern Strophen, ja hier noch mehr, ist die Gattung und Stellung der Reime im Abgesang in der Regel eine von der in den Stollen verschiedene: sie stimmen entweder mit den Reimformeln, die wir in dem Abgesang der 7=, 8= und 9=zeiligen Strophen gefunden haben, überein oder sie gruppiren sich nach deren Aehnlichkeit zu den mannigfaltigsten Verbindungen, wie sie durch die Vermehrung der Zeilenzahl immerhin ermöglicht sind.

Verfolgen wir das Verhältniß zwischen Stollen und Abgesang noch weiter, so werden wir finden, daß sich der Unterschied oder Gegensatz, welcher nach der Regel zwischen ihnen bestehen muß, nicht allein auf die Reime, auf ihre Gattung und Stellung sich bezieht, sondern auch auf Größe und Umfang, was durch Zahl und Länge der Verszeilen bedingt ist, ja sogar bisweilen auf das Versmaß sich erstreckt. Bezüglich des Umfangs wird in Gemäßheit der dem deutschen Vers= und Strophenbau eigenthümlichen Neigung zur Verlängerung der Schlußab=

schnitte das Verhältniß festgehalten, daß der Abgesang stets größer ist als ein einzelner Stollen, bei größern Strophen sogar beiden Stollen zusammengenommen an Umfang gleichkommt, wo nicht sie übertrifft, wie dies unter anderem mit der im vorigen Paragraph angeführten Strophenform Veldeke's der Fall ist, sofern dort auf den Aufgesang bloß 4, dagegen auf den Abgesang 8 Verszeilen, nämlich 4 größere und 4 kleinere fallen.

§. 167. Trotz dieser zur Durchbildung des trilogischen Prinzipes bei dem deutschen Strophenbau nothwendig gewordenen Ungleichheit zwischen Stollen und Abgesang läßt sich denn aber auch auf der andern Seite eine gewisse Aehnlichkeit oder Verwandtschaft in ihrem Baue nicht verkennen. Die Fälle, wo sich zwischen Auf- und Abgesang gar keine Berührungspunkte entdecken lassen, weder im Reim noch im Versmaß, sind bedeutend in der Minderzahl und entscheiden nicht für die Regel. Meist kehrt daher ein Theil des Aufgesanges, eine Reimzeile, ein Reimpaar, ein ganzer Stollen, ja bisweilen der ganze Aufgesang im Abgesang wieder und zwar gewöhnlich mit einem neuen Zusatz, nur selten ohne denselben, indem er entweder die Form der Anreimung d. i. der unmittelbaren Anreihung, oder die der Ueberschlagung annimmt (vgl. §. 171). Geschieht die Bildung der Strophe, ohne neue Reime, ohne eine Veränderung des Versmaßes, ohne einen Zusatz am Schlusse anzubringen, wie bei vielen der §. 153 erwähnten Strophenformen, so geht mit dem charakteristischen Merkmal ihres Unterschiedes die eigentlich deutsche Trilogie verloren. [1] Dies sind jedoch mehr Ausnahmsfälle, welche fremden Einfluß verrathen, da sie sich an Vorgänge in der romanischen Poesie anlehnen, wie z. B. die Siciliana. Denn während man da weniger streng in der Durchführung des trilogischen Prinzipes verfährt, lieben es gerade die deutschen Dichter, an demselben so viel als möglich festzuhalten. Zu diesem Behufe beobachten sie folgende Verfahrungsweise: 1) Sie lassen im Abgesang zum Mindesten eine andere Ordnung der aus dem Aufgesang beibehaltenen Reime eintreten; oder führen 2) ganz neue Reime ein, wobei sie aber entweder die gleiche Ordnung oder wenigstens das gleiche Vers-

---

[1] Dahin gehören auch die 12zeiligen Strophen eines geistlichen Minneliedes von Bruder Eberhart v. Sar, welche aus 3 gleichen, je 4 Zeilen umfassenden Abschnitten bestehen und nach der Formel a a a b : c c c b : d d d b gereimt sind: Kurz 1, 124 ff.

maß, sei es auch nur in einzelnen Zeilen, einhalten; oder sie fügen endlich 3) unter theilweiser, oft auch durchgängiger Festhaltung der alten Reime und Maße einen ganz neuen Zusatz mit durchweg verschiedenem Baue dem Abgesange ein. — Für den ersten Fall haben wir mehrere Beispiele schon genannt: §. 162, 8) die Reimformel abab:baab; — §. 163, II, 2) die Reimformel aabb:bbaa; — ebendas. 4) die Reimformel abab:aaba; — ebendas. 5) die Reimformel aaab:abbb. — Für den zweiten Fall machen wir nicht bloß auf die genannten Beispiele der zwei- oder untheiligen Strophenform in §. 163 aufmerksam, sondern führen zum Beleg noch einige andere echt dreitheitheilige Strophen an wie Scholl 1, 365, I. 393, 1. L. B. 1, 284, III. 378, II. III. 518, II. 611, II. Scholl 1, 141, 1: ababcbcb:efef, wovon als Muster hier eine Strophe folgt (Brief von Hadlaub):

Owe, diu minne,
wie wil sî mich nû lân,
und ich doch mîne sinne
an ir behalten hân.
Daz noch mîn herze
nie trôst von ir gewan,
des wil mir sender smerze
von nôt gesigen an;
Sin kêre mirz dannoch ze guote
daz si die reinen twinge ê,
dazs mir ze heil der leiden huote
dur triuwe gar engê.

In dem dritten Falle endlich, welcher der bei weitem häufigste ist, enthält der Abgesang zweierlei Glieder: a) solche, welche dem Aufgesang gleichkommen; b) solche, welche von ihm abweichen. Wir müssen die Stellung dieser Glieder oder Theile noch besonders ins Auge fassen.

§. 168. Der von den Stollen abweichende Theil des Abgesanges nimmt seine Stelle bald zu Anfang, bald in der Mitte, bald zu Ende des ganzen Abgesanges ein. Der erstere Fall ist der vorherrschende, weil vorzugsweise geeignet, durch den unmittelbar nach den Stollen rasch eintretenden Uebergang in ein neues System dem Leser oder Hörer den strophischen Unterschied und doch zugleich auch wieder durch die schließliche Rückkehr zu den ersteren die

strophische Einheit zum deutlichen Bewußtsein zu bringen. Die Beziehung der verwandten Theile der Strophe aufeinander wird gewöhnlich bloß durch überschlagende Reime vermittelt, wofür §. 171 zu vergleichen ist und außerdem L. B. 1, 305, II. 611, I. Kurz 1, 91, 2. 128, 6. 7. 8. 9. 129, 10. 130, 1. 2. 150, 1. ꝛc. 152, 14. 15. Fällt dieses Band hinweg, so bleibt doch oft wenigstens noch eine metrische Gleichheit des Schlusses mit den Stollen bestehen, eine zumeist dem Dichter Hadlaub geläufige Weise, wie man aus Kurz 1, 142, 2; 143, 3. 4. 5; 144, 6; 145, 10 ꝛc. ersieht. Hier folgt ein Beispiel vom Kanzler, wo die Verwandtschaft des Abgesangs mit den Stollen am deutlichsten in seiner Mitte hervortritt, während eben seine erste Zeile völlig abweicht (abgesehen von der §. 145 gemachten Anordnung):

*W*inter kalt,
dîn gewalt
tuot mit rîfen ungestalt
anger, ouwen, heiden breit;
*S*nêwes twanc
machet kranc
kleiner vogelîn süezen sanc,
daz ist nahtegal verzeit.
*G*lanze varwe sint verswunden,
mit den meie hiure entwarf
bluomen bluot
schœne unt guot;
des wirt manic herze unvruot:
diz kumt von den winden scharf.

Endlich trifft in dem Fall, wo die Abweichung zu Anfang des Abgesanges ausgesprochen ist, sofort bisweilen wieder völlige Gleichheit in Maß und Reim für den Rest des Abgesanges mit seinem Aufgesang ein, z. B. Kurz 1, 146: „An Frauenlob" von Hermann der Damen; ebenso 1, 162, 9 mit der Reimformel a a b b : c c b b a a, wie folgt:

*I*ch wil trûren varen lân,
    ûf die heide sül wir gân,
*V*il liebe gespilen mîn,
    dâ seh wir der bluomen schîn.
*I*ch sage dir, ich sage dir, } Ungleich.
min geselle, chum mit mir! }

Süeziu minne, reine mîn,
mache mir ein krenzelîn,
daz sol tragen ein stolzer man,
der wol wîben dienen kan.
} Gleich.

Der abweichende Theil des Abgesanges kommt zweitens auch in die Mitte desselben zu stehen, umschlossen von solchen Gliedern oder Verszeilen, welche mit den Stollen sei es im Reim oder im Maß gleich oder ähnlich sind. Dies ist vor allen Dingen bei den regelrechten Formen der siebenzeiligen Strophe der Fall, wie abab:b*c*b [vgl. §. 151, 3)], oder ababc*d*c [vgl. §. 161: die erste Abweichung], oder die Normalformel aabbc*d*c.

Drittens kommt es sehr häufig vor, daß der von den Stollen abweichende Theil des Abgesanges an das Ende der Strophe rückt, während der den Stollen gleiche oder ähnliche Absatz des Abgesangs unmittelbar an diese ihm verwandten Glieder der Strophe in verschiedener Art von Anreimung sich anlehnt: bald wird nämlich die Schlußzeile der Stollen, bald ihre Anfangszeile wiederholt und zur ersten des Abgesangs gemacht, bald werden ihrer mehrere, bald eine oder mehrere mehrfach wiederholt und an die Spitze des Abgesanges gestellt. So in der Veldeke'schen Strophe, welche zu Ende des §. 165 namhaft gemacht ist; so ferner Kurz 1, 38, 5: abab:bcddc; 1, 61, 42: abab:bbccc; 1, 37, 1: abab:aabcc; 1, 144, 8: aabbcddeec:cfgghhf, ein Herbstlied von Hadlaub, bei dessen strophischer Struktur im Abgesang zuerst die Anlehnung an den Schluß der Stollen mittelst des Reimes, dann Ausbiegung, endlich wieder eine offenbare Einlenkung in den Stollengang auf eine sinnige Weise ausgesprochen ist. Die erste Strophe davon lautet also:

*H*erbst wil aber sîn lob niuwen,
er wil briuwen
manigen rât:
wan daz stât
den sînen êren *wol.*
*E*r wil manic her berâten
veizer brâten,
unde wil
trachten vil
dâ zuo sî machen *vol.*
*D*es sîn lob sich üeben *sol!*

Niuwen wîn
trinkent sî, derz hirne rüeret,
und ouch füeret
ir muot hô,
daz sî vrô
dann alle müezen sîn.

§. 169. Der Abgesang als Ganzes an und für sich betrachtet erscheint sehr selten aus so ungleichartigen Bestandtheilen zusammengesetzt, daß er nicht noch einer weitern Zerlegung fähig wäre; vielmehr ist er in der Regel entweder zweitheilig oder dreitheilig, beides häufig in den bisher erwähnten Fällen, zumal in denjenigen, wo er mehrere gleichartige Glieder mit den Stollen gemeinsam hat. Die Dreitheiligkeit des Abgesangs tritt jedoch am auffallendsten dann zu Tage, wenn ihm noch ein eigener Refrain angehängt ist; er stellt alsdann eine trilogische Strophe für sich im kleineren Maßstab dar. So in dem fünfstrophigen Tanzliede Burkhard's von Hohenfels bei Kurz 1, 109, 2:

»Ich wil reien«,
sprach ein wunneclîchiu magt,
»Disen meien
wart mir vröude gar versagt;
Nû hât mîn jâr ein ende,
des bin ich vrô;
Nieman mîch vröuden wende,
mîn muot stêt hô.
Mir ist von strowe ein schapel unt mîn vrîer muot
lieber danne ein rôsen kranz, sô ich bin behuot.«

§. 170. Fassen wir noch das Verhältniß der beiden Stollen unter sich, welche den Aufgesang bilden, ins Auge, so gilt, wie wir wissen, für sie das Gesetz, daß sie in allen ihren Theilen sich decken müssen, so zwar nicht als ob sie gleichlautend sein müßten, sondern in sofern als Zahl und Längenmaß der Verszeilen, sowie Geschlecht und Reihenfolge der Reime an den entsprechenden Stellen in Uebereinstimmung stehen sollen. Abweichungen von dieser Regel sind selten, kommen aber vor. So ist z. B. bei Ulrich von Liechtenstein L. B. 1, 637: »Daz ist ein ûzreise« die vierte, zugleich die letzte Zeile des Aufgesanges im Längenmaß gegen ihre Kameraden zu kurz gekommen, obwohl die Reime stimmen; wegen dieser Unregelmäßigkeit

scheint W. Wackernagel die zwei das erste Reimpaar bildenden Verszeilen für die zwei den ganzen Aufgesang bildenden Stollen anzusehen, wie schon der Druck durch die Unzialbuchstaben andeutet, z. B.

*W*il iemen nâch êren die zît wol vertrîben,
*Z*e sælden sich kêren, bî freuden belîben,
*D*er diene ze flîze mit triwen vil schône
nâch der minne lône:
der ist süeze reine
vil guot und aleine
den guoten gemeine.

Aehnlich ist es mit einem andern Lied desselben Dichters in L. B. 1, 642 u. Scholl 1, 384: »Ein ûzreise diu ander«, obwohl es geeigneter sein möchte, hier eine Vertauschung des Platzes in der Art anzunehmen, daß man das erste Reimpaar für den vorantretenden Abgesang, die übrigen Verszeilen für den hintennachkommenden Aufgesang hält, wobei dann die ganze Abweichung einfach darauf hinausläuft, daß der letztere die Ordnung seiner 4 Reimzeilen verkehrt hat, statt der Kreuzung die Form der Umschließung, z. B.

Êren gernde ritter, lât iuch schouwen } Abgesang.
Under helme dienen werden vrouwen. }
Welt ihr die zît vertrîben }
ritterlîch } Aufgesang.
êren rîch }
wert ir von guoten wîben. }

Darin liegt weder in der einen noch in der andern Hinsicht etwas Auffälliges. Denn was den Stellentausch zwischen Auf- und Abgesang betrifft, so haben wir in §. 30 dessen Zulässigkeit in einer doppelten Weise erkannt, so nämlich daß der Abgesang nicht bloß den Stollen voran, sondern auch zwischen sie treten kann, wie z. B. bei Kurz 1, 61, 37 in zwei Strophen von Walther, von welchen die eine in §. 173 steht, ein Vorgang, der auch später noch Nachahmung fand, was jener Meistergesang des Michael Behaim in §. 200 bezeugt. Die Umkehrung der Reime aber in den Stollen selbst wurde schon von Veldeke zugelassen in einer Strophe, wo aber ebenso gut die erste Hälfte für den Ab-, die zweite für den Aufgesang angesehen werden könnte, nämlich L. B. 1, 284, III:

Der schône sumer gêt uns *an:*
des ist vil manig vogel *blîde:*

wan si frouwent sich ze *strîde*
die schônen zît vil wol en*pfân.*
Jârlang ist recht daz der ar
winke dem vil suozen winde.
ich bin worden gewar
nûwes loubes an der linde.

Auch in größeren Strophen mit sechs-, acht- und zehnzeiligem Aufgesang werden bisweilen die Reime umstellt oder versetzt, besonders in der Spruchpoesie, wo z. B. Bruder Wernher (Kurz 1, 84, 8. 9. 10. 12. 13. 16.) folgende Reimumstellungen des im Uebrigen ganz regelrecht gebauten Aufgesangs sich erlaubt: a a b : b b a; — a b c : b a c; — a b a c : d c d b, während der Abgesang verschiedene andere Reimstellungen bietet.

δ) Einzelne Reimarten der lyrischen Poesie.

§. 171. Noch haben wir den Reim nach seiner Stellung in Vers und Strophe nicht besonders behandelt (vgl. §. 115 extr.). Da werden sich denn uns einzelne besonders wichtige Reimarten ergeben, welche auf eine künstliche Weise mit den verschiedenen Vers- und Strophenarten verflochten sind.

1) Der überschlagende Reim (versus interlaqueatus, rime croisée) ist eigentlich nur eine zusammengesetztere Art der Kreuzung, welche darin besteht, daß ein oder mehrere gleiche Reime aus dem Aufgesang in den Abgesang übergreifen. So z. B. in dem §. 168 extr. erwähnten Herbstliede Hadlaub's, bei dessen erster Strophe man sieht, daß je der letzte Reim der beiden Stollen in die erste Reimzeile des Abgesangs übergreift in den Wörtern wol : vol : sol. So ist auch in dem Veldeke'schen Liede L. B. 1, 282, II je das Schlußwort der drei Theile jeder Strophe im Reim gleichgeartet, nämlich 1. Str. aberellen : wellen : stellen; 2. Str. rîse : wîse : prîse; 3. Str. erwerben : verderben : sterben. Ganz ähnlich ist der überschlagende Reim angebracht in dem langen Ton der Sprüche Frauenlob's bei Scholl 1, 413 ff. I. II. Uebrigens können innerhalb der Grenzen einer Strophe solche Reime einander bald näher bald ferner gerückt sein. Deßgleichen kann die Zahl der also gebundenen Verszeilen eine bald größere bald geringere sein; die überschlagenden Reime umspannen sogar einige Mal alle Verszeilen einer Strophe. Das merkwürdigste Beispiel liefert jedenfalls Frauenlob in folgender Strophe

(Scholl 1, 418, VI), deren 20 Verszeilen mit Zahlen bezeichnet werden sollen:

1. Ôschîros got gewaltic,
2. drô, unt den tiuvel morde,
3. baz, sô er dô erschricke,
4. vrô ich ze dînem rîche
5. kum, Tetragrammatôn!
6. Vrum mache mich in tugende,
7. daz mînes sinnes arke
8. baz ûz der sünden vlüete
9. gezücket werd, sô reine
10. was künc Alasonanz.
11. Ganz mînen sin durchblicke
12. Altissimus der starke,
13. stê sünder manecvaltic,
14. daz ich den bruch beweine,
15. den ich begienc in jugende
16. in tumbes sinnes glüete,
17. daz ich der engel horde,
18. daz himelrîch sô vrôn
19. vîn schowe an êweclîche,
20. dîn antliz lûter, glanz.

Bei dem weiten Abstand der aufeinander bezogenen Reimzeilen ist es nicht zu verwundern, daß hier der Endreim schon öfter übersehen und etwa nur in den letzten Zeilen des Auf- und Abgesanges (10. 20) erkannt wurde; [1] denn man konnte dazu um so eher verleitet werden, als einmal der sogleich in die Augen fallende, beim Beginn der meisten Zeilen angebrachte Anreim Ersatz dafür zu bieten schien, und als der Dichter auch hier seine sonstige gelehrte Geheimthuerei in ein mystisches Dunkel zu kleiden sucht, wie die Ausdrücke Oschiros [2], Tetragrammatôn [3] und das noch unerklärte Alasonanz beweisen. Allein es ist hier wirklich jede der zehn Zeilen des Aufgesanges auf irgend eine der zehn Zeilen des Abgesanges nach folgender, wie es scheint, willkürlicher Ordnung gereimt:

---

[1] So z. B. Kurz 1, 149.

[2] Wahrscheinlich das griechische ἰσχυρός, der Starke.

[3] Tetragrammatôn d. i. der Vierbuchstabige deutet auf den hebräischen Gottesnamen יהוה d. i. Jehowâ oder Jawê, den der Jude nicht aussprechen durfte.

1:13, 2:17, 3:11, 4:19, 5:18, 6:15, 7:12, 8:16, 9:14, 10:20. Merkwürdig ist auch die Häufung der Anreime 1:2:3:4; — 5:6; — 7:8:10; — 17:18; — 19:20; Anreim 11: Endreim 10 und 20. Dazu kommen noch im Innern der Verszeilen verschiedene alliterirende Gleichklänge wie 1: *g*ot : *g*ewaltig; 6 u. 7: *m*ache : *m*ich : *m*înes; 7 u. 8: *s*innes : *s*ünden; 14 u. 15: *b*ruch : *b*eweine : *b*egienc. Dieses merkwürdige Machwerk künstlich ausersonnener Reime hat wohl nicht mehr seines Gleichen: kein Wunder also, wenn die Meistersänger späterer Zeit einen solchen Reimkünstler, wie sich hierin Frauenlob erwies, zum ersten Erfinder ihrer mechanischen Kunst und zugleich zu einem Doktor der H. Schrift stempelten! (Vgl. §. 246.)

§. 172. 2) Der Schlagreim entsteht, wenn unabhängig von dem Endreim innerhalb der Verszeilen an beliebiger Stelle nebeneinanderstehende Wörter aufeinanderreimen, wie z. B. Freidank spricht:

Singen springen sol diu jugent,
die *alten walten* alter tugent.

Merkwürdig sowohl in dieser Hinsicht als auch namentlich wegen des Zusammentreffens anderer Reimgattungen ist ein Lied Walthers von d. Vogelweide (47, 16—35), das aus einer Strophe von 20 Zeilen besteht, wo in den 6 ersten Zeilen ein vierfacher, kreuzweis gestellter Reim in je zwei Zeilen durch Schlagreime gebildet ist und wo außerdem noch je der erste und vierte Schlagreim, sowie je der zweite und dritte zugleich rührende Reime (vgl. 63 u. 124) sind, nämlich:

Ich *minne*, *sinne* lange zît:
ver*sinne Minne* sich,
wie si *schône lône* mîner tage.
nu *lône schône*: dest mîn strît.
vil *kleine meine* mich,
niene *meine kleine* mîne klage.

In den 4 letzten Zeilen derselben Strophe erscheint wiederum der Schlagreim, aber ohne mit andern verschränkt zu sein:

Waere maere stæter man,
sô *solte*, *wolte* si, mich an
etes*wenne denne* ouch sehen
sô ich ge*nuoge fuoge* kunde spehen. [1]

Die ältere Art des Schlagreimes, die man z. B. in dem zu Anfang des

[1] Vgl. W. Grimm, z. Gesch. d. Reims, S. 54 f.

XII. Jahrh. abgefaßten Gedichte vom Himmelreich findet,[1] gleicht schon mehr dem Binnenreim, da bei ihm die beiden zusammengehörigen Reimwörter nicht unmittelbar sich berühren, sondern durch ein einsilbiges Formwort getrennt sind, z. B.

Sint *bescirmet*, sint *gefirmet* alter unde jugent.

Oder:

Vone den *verlogenen*, den *ungezogenen* werltminnæren.

Ebenso geht das Charakteristische des Schlagreimes verloren, wenn der Endreim denselben Ton anschlägt und mitspielt, wie z. B. in einem Leich Frauenlob's:

mîn *muot guot tuot* (Endreim: luot: fluot: gluot).

Aus dem XIII. Jahrh. sind es besonders Konrad v. Würzburg und Ulrich v. Liechtenstein, welche dieser Art von Reimverzierung so gerne huldigen, sie aber auch nicht selten durch tolles Uebermaß auf die äußerste Spitze treiben. Ersterer begnügt sich nicht einmal damit, ganze lyrische Strophen aus lauter Schlagreimen zu bilden, sondern bringt sie sogar in einem Epos, in den ersten 88 Versen seines Engelhard zur Anwendung. Welch große Meisterschaft er hiebei über den Reim beurkundet, wie er aber eben damit auch der Sprache selbst einen unnatürlichen Zwang anlegt, indem er bei der übersprudelnden Fülle von Reimen, die Schlag auf Schlag folgen, die innere Harmonie des sprachlichen Organismus sich lösen und der freie Erguß schöpferischer Gedanken in der Unmasse zwängender Formeln erstarren muß, so daß man gleichsam vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht, sondern nur noch eine Wirkung von der komischen Seite des Gegenstandes empfindet: das können wir am Besten aus der höchst eigenthümlichen Struktur eines aus zwei sechszeiligen Strophen bestehenden Winterliedes abnehmen, wo durch's Ganze hindurch immer zwei Wörter mit nur seltener, durch die strophische Theilung oder durch den End- und Binnenreim veranlaßter Unterbrechung reimend aneinander gereiht sind und zwar nach der Formel aa bb cc dd ee ff g: hh ii kk ll mm nn o : pp : qq rr : ss t : uu u. s. w. Als Beispiel diene uns die 2. Strophe:

*Tr*ût brût, sich
mich an; man
hât rât dâ
swâ dû nû bist.

---

[1] Vgl. Haupt's Zeitschrift, 8, 145.

*D*în schîn wît
gît muot guot
dem, swem sîn
pîn arc, starc ist.
*S*üeze, büeze trûren,
sûren smerzen herzen
reine kleine mache;
kluogen vuogen schœne
löne mêre sêre,
niuwe riuwe swache:
lîch rîch lehen mir
wîp, lîp vlehen sol wol dir.

§. 173. 3) Die Pausen. Darunter versteht man je zwei oder auch mehrere einsilbige Reimwörter, wovon das eine zu Anfang oder wenigstens unter den ersten Wörtern einer Verszeile, das andere aber am Schluß entweder derselben oder irgend einer andern Zeile steht und das ohne diese wechselseitige Beziehung ein Waise geblieben wäre, so z. B. bei den zwölfzeiligen Strophen eines von Walther verfaßten Liedes in dem zwischen die beiden Stollen getretenen Abgesange (vgl. §. 170):

Ir reinen wîp, ir werden man,
ez stêt alsô, daz man mir muoz
êr unde minneclîchen gruoz
noch vollecîcher bieten an.
} Erster Stollen.

Des habet ir von schulden grœzer reht dan ê;
welt ir vernemen, ich sage iu *wes.*
Wol vierzec iâr hab ich gesungen oder mê
von minnen und als ieman *sol.*
} Abgesang.

Dô was ichs mit den andern geil:
nu enwirt mirs niht, ez wirt iu gar;
mîn minnesanc der diene iu dar,
und iuwer hulde sî mîn teil.
} Zweiter Stollen.

Auch Konrad von Würzburg und Ulrich von Liechtenstein gefallen sich in dieser Künstelei, wie man sich durch L. B. 1, 699 überzeugen kann.

§. 174. 4) Körner und Kehrreime. Manchmal finden sich zwei oder mehrere Reime, welche verschiedenen Strophen angehören, zusammen und zwar so, daß sie ohne diese Bindung in der einen und der andern Strophe vereinzelt als Waisen dastehen würden. Man heißt sie Körner. In §. 164 wurde ihrer bereits Erwähnung gethan und auf ein Beispiel bei Heinrich von Morungen hingewiesen. So bildet auch

Walther (110, 12) den Schluß zweier siebenzeiligen Strophen aus folgenden drei Reimen:

1. Str. enkan : gemachet : lachet.
2. Str. gewan : gemachet : lachet. [1]

Gewissermaßen lehnen sich so die Körner, welche nach Lachmann welschen Ursprungs sind, an die Kehrreime (Refrains) an, sofern es wenigstens die letzte Verszeile sämmtlicher Strophen ist, in welcher der Endreim regelmäßig wiederkehrt, nur daß er in der nämlichen Strophe keine weitere ihm entsprechende Bindung hat. Während also z. B. Heinrich v. Morungen in dem erwähnten Liede (Kurz 1, 41, 2) die fünf Strophen auf die vereinzelt stehenden Reime: 1) sê, 2) ê, 3) mê, 4) mê, 5) ergê ausgehen läßt, hat in einem andern Liede desselben Dichters (1, 43, 5) statt der bloßen Körner ein förmlicher Refrain in allen 4 Strophen »dô tagte ez!« Platz gegriffen, wozu sich noch der zu Beginn einer jeden Strophe wiederkehrende Anreim »owê« gesellt (vgl. §. 156). Wie ferner die Körner nicht immer auf eine einzige Verszeile sich beschränken, sondern oft den Umfang mehrerer Zeilen einnehmen: so gibt es auch mehrzeilige Kehrreime, die entweder in jeder Strophe ganz gleich lauten oder mit geringer, durch den Gedankengang gebotener Abänderung sich wiederholen, wie z. B. in einem Liede Ulrichs von Singenberg (Kurz 1, 67, 1), dessen 3 Strophen folgender Art schließen:

1. u. 2. Strophe.

Ich sage iu, wær ez, als ich hân gesaget,
sô möhte nû mîn endelôsiu klage wol sîn verdaget.

3. Strophe.

Ich sage iu, als ich hân gesaget,
sô endarf noch iuwer endelôsiu klage niht sîn verdaget.

Ja der Kehrreim nimmt nicht selten den ganzen Abgesang größerer Strophen ein. In treffender Weise weiß ihn so namentlich der kunstverständige Minnesänger Gottfried v. Neifen in seinen ländlichen, echten Volkshumor athmenden Gedichten zu verwenden, sei es nun daß er die Strophen mit schallnachahmenden Wörtern ausklingen oder in

---

[1] Vgl. W. Grimm, a. a. O. S. 66: wo außerdem noch eine Menge Beispiele von Körnern nachgewiesen sind.

rhythmischen Zeilen taktgemäß abrollen läßt. Ersteres ist der Fall in dem dreistrophigen Liede von der Flachsbrecherin bei Kurz 1, 81, 3:

1. Str. *U*ns jungen mac
an vrouwen sanfte misselingen:
*E*z kam umb einen mitten tac,
dô hôrte ich eine swingen:
*W*an si dahs,
wan si dahs,
si dahs, si dahs.

2. Str. *G*uoten morgen bôt ich ir,
ich sprach: »Got müeze iuch êren!«
*z*e hant dô neic diu schœne mir,
dar in sô muost ich kêren.
*W*an si dahs, u. s. w. (wie oben).

3. Str. *S*i sprach: »Hie enist der wîbe
niht, ir sît unrehte gegangen;
Ê iuwer wille an mînem lîbe
ergienge, ich sæhe iuch lieber hangen!«
*W*an si dahs, u. s. w. (wie oben).

Für den andern Fall vergleiche man sein köstliches Wiegenlied (Kurz 1, 81, 4. Scholl 1, 367 f. L. B. 1, 614, IV.), dessen zwei Strophen folgenden Kehrreim zum Abgesang haben, womit §. 162 extr. zu vergleichen ist:

Wîgen wâgen, gigen gagen!
wenne wil ez tagen?
minne, minne, trûte minne, swîc, ich wil dich wâgen.

§. 175. 5) Der gehäufte Reim. Die Häufung des Reimes entsteht an Stellen, wo er sonst regelmäßig wechselt, durch absichtliche oftmalige Wiederholung desselben Reimes, ohne daß dadurch der Gedankenfluß beeinträchtigt werde. Vereinzelt und zerstreut finden sich gehäufte Reime schon in der ahd. Periode, wie z. B. bei Otfried I, 17, 6 u. 7: wurti: giburti; wurti: firwurti; ferner V, 20, 75 und sonst noch, zumal mit unreinen Bindungen. Uebrigens bleibt Anhäufung des Reimes bis ins XIII. Jahrh. immer noch eine Seltenheit, zeigt sich etwa nur in den unmittelbar fortlaufenden Reimpaaren der epischen Poesie, wo aber derartige Häufungen nach der treffenden Bemerkung Meyer's wie ein Farbenklecks auf gleichmäßig gemalter Wand erscheinen. So lassen sie sich an einigen Stellen des Nibelungenliedes nachweisen, Str. 513: kan:

getân : gân : man; deßgl. 729; 615; 857; 1899; 1971; 2299. — Erst die Meister der Lyrik giengen, seit Veldeke den Reigen eröffnet hatte, absichtlich darauf aus, ihre Lieder in den Rahmen des gehäuften Reimes zu fassen, womit sich nicht selten noch andere Reime in bunter malerischer Pracht verweben. Wie lieblich klingt's, wenn Walther seinen Wintergesang anstimmt und durch Binnenreime die gehäuften Endreime unterbricht (Scholl 1, 213, 1.):

Uns hat der winter geschadet über *al:*
heide unde walt sint *beide* nû *val,*
dâ manic *stimme* vil suoze *inne hal.*
sæhe ich die megde an der strâze den *bal*
werfen! sô kæme uns der vogele *schal.*

Noch weiter geht Walther mit der Häufung des Reimes in einem ganz eigenthümlichen Reimspiel, welches er erfunden, indem er nach der Zahl der 5 langen Vokale â ê î ô û fünf siebenzeilige Strophen schuf und einen Vokal nach dem andern in den 5 Strophen stumpf reimend durchführte, dergestalt daß z. B. die 1. Strophe das â in folgenden Reimwörtern enthält: blâ : anderswâ : dâ : nebelkrâ : jâ : überkrâ : brâ. Walther's Zeitgenosse, der erwähnte Ulrich v. Singenberg, welcher auch sonst den großen Meister mit Glück nachahmt, sucht ihn sogar in einem ganz ähnlichen mit den 5 Vokalen gebildeten Reimspiele noch dadurch zu überbieten, daß er den Schluß der ersten Verszeile einer Strophe entweder mit dem bloßen einfachen Vokal reimt (1. Str. Â; 2. Str. Ê) oder wenigstens denselben mit breiter Schrift hervorgehoben haben will (3. Str. **owî**; 4. Str. **sô**; 5. Str. **wû**). Die 1. Strophe soll uns die Sache noch mehr verdeutlichen, Kurz 1, 67, 2:

*S*ol ich mich richten nach dem Â,
daz kan ich wol gezeigen, wâ,
*D*â kêre ich ûf des meisters slâ,
der ê sank von der nebelkrâ.
*V*inde ich niht meisterschefte dâ,
so kêre ich mich herwider sâ,
unt klopf ich anderswâr darnâ.

Das größte Kunststück in Anwendung des gehäuften Reimes ist wohl jenes, das Hartmann v. Aue am Schlusse seines ersten Büchleins in Form eines leichartigen Gedichtes angebracht hat. Es besteht aus 14, in Bezug auf Ausdehnung ganz verschiedenen Strophen, von welchen die größte vorangehende 32 und die kleinste 8 Zeilen umfaßt; in jeder Strophe

werden nur zwei Reime, ein stumpfer und ein klingender, in einfacher Verschlingung durchgeführt wie eit : unde : ant : ende u. s. w.

§. 176. Als gewandter Reimkünstler hat sich in dieser Hinsicht auch Konrad v. Würzburg hervorgethan, nur daß er mehr als die andern die feine Grenzlinie zwischen echter Kunst und geschmackloser Künstelei überspringt und so mit oder trotz all seinen Reimereien in ungereimte Ziererei verfällt. Zum Beweis hiefür möge hier nur eines dreistrophigen Liedes gedacht werden, worin der einmal angeschlagene Reimklang jedesmal zu 16-facher Häufung in einer und derselben Strophe anwächst nach der Formel a a a a a b a a a a a b : c c a a a a a a b, z. B. in der 1. Str. die Endung — eit, während von den noch übrigen Reimen der eine, nämlich b, nur dreimal als überschlagender Reim vorkommt, der andere, nämlich cc, als einmaliges Paar den Abgesang einleitet und in der nächsten Zeile noch einmal anklingt:

*J*âr lanc treit
heide breit
manige nôt und arebeit:
si was âne leit,
dô si vröude erstreit,
unde rôsen willeclîche bar.
*G*rüeniu kleit
unde weit
ir der liehte sumer sneit
âne cunterfeit:
diu sint nû verseit
ir von schedelîcher nœte gar.
*S*i muoz *horden*
leides *orden*;
worden ist ir hübescheit
unbereit,
wan si sneit
rîfe durch die werdekeit,
daz man in vermeit,
unde maniger streit
nâh ir bluomen wunneclich gevar.

Auf dieselbe Weise wird in der 2. Strophe die Endung — în, in der 3. — an nach allen möglichen Richtungen ausgebeutet und für die gehäuften Reimklänge verwerthet.

§. 177. Eine besondere Art von Reimanhäufung bildet der gram-

matische Reim. Er besteht darin, daß männliche und weibliche Reime von Wörtern desselben Stammes mit ähnlich lautenden eines andern Stammes sich mischen, z. B. wîben : wîp — belîben : lîp; belangen: unlanc — unbevangen : unbevanc. Das größte Wohlgefallen daran zeigt zuerst Gottfried von Neifen. Ein lehrreiches Beispiel haben wir von ihm an den zehnzeiligen Strophen bei Scholl 1, 365. L. B. 1, 614, II. Der Aufgesang reimt in dreifach gekreuzter Verschlingung der einen Wörterfamilie mit der andern; im Abgesang reimen je nur zwei Glieder aus zwei verschiedenen Familien in einfacher Kreuzung aufeinander; abgesehen nun von dem grammatischen Reim gestaltet sich hier der Endreim nach der Formel a b c a b c : d e d e, wie man an folgender Strophe sehen kann:

Nu ist diu heide wol *bekleidet*
mit vil wunneclîchen *kleiden*:
rôsen sint ir besten *kleit*;
Dâ von ir vil sorgen *leidet*,
wan sie was in mangen *leiden*;
gar verswunden ist ir *leit*
Von des liehten meigen *blüete*,
der hât manger hande *bluot*.
noch vröut baz der wîbe *güete*,
wan diu sint vür sendiu leit sô *guot*.

In dem dreistrophigen Liede Konrads v. Würzburg L. B. 1, 699 steht der grammatische Reim im Bunde mit dem Anreim, dem rührenden und Binnenreim, wie uns schon die 2 Stollen der 1. Strophe zeigen können:

Jâr lanc vrîjet sich diu grüene linde
loubes unde *blüete* *guot*:
wunder *güete* *bluot*
des meien ê der welte bar.
Gerner ich durh *l*iehte *b*luomen *l*inde
hiure in touwes *flüete* *wuot*
danne ich *wüete* *fluot*
des rîfen nû mit füezen bar.

§. 178. Zu guter Letzt verdient noch von jenem schwäbischen Sänger Gottfried von Neifen als Muster eines geistreichen Spieles mit Worten, Reimen und Lauten der Sprache ein Minnelied erwähnt zu werden, dessen zwei letzte Strophen besonders geeignet sein dürften, uns

einen deutlichen Begriff zu geben nicht bloß von der Meisterschaft des Verfassers, sondern überhaupt von dem glänzenden Höhepunkt, den die lyrische Poesie damals erreicht hatte. Sie heißen nach Kurz 1, 80, 1:

Nu lache, daz ich vrô bestê,
nu lache, daz mir werde wol,
vil rôter munt, nu lache lachelîche.
Nu lache, daz mîn leit zergê,
sô werde ich sender vröuden vol,
nu lache, daz mir ungemüete entwîche.
Nu lache, daz mir sendiu sorge swinde,
nu lache mich ein wenig an,
sît ich dir niht entwenken kan,
ich sender man,
sît ich dich lieplîch vinde.

Einmüetic, dast ein lieplîch wort,
einmüetic, dast der minne gir,
einmüetic sendiu herzen vröude lêret;
Einmüetic, dast der liebe hort,
swie doch diu minneclîche mir
mit wîbes güete selten vröude mêret.
Einmüetic mange süeze vröude machet,
einmüetic vröut ze maniger stunt,
einmüetic, dast ein lieplîch vunt.
swâ rôter munt
gegen liebe lieplîch lachet. —

Wer sollte nicht die feine Kunst bewundern, mit welcher hier die verschiedensten und mannigfaltigsten Reimgattungen in einander verschlungen und als ein ebenso sinniges wie prachtvolles Gemälde der zärtlichen Minne in Einen Rahmen zusammengefaßt sind? Der Schlagreim, Binnenreim, Stabreim, grammatische Reim, alle in traulicher Begleitung der verschränkten Paare männlicher und weiblicher Endreime kreuzen in gemessener Haltung und musterhafter Ordnung durcheinander; den Grundton jeder Strophe, das freudig erhebende Gefühl holder Liebe und Eintracht, kündigt nachdrucksvoll die Anaphora in der Wiederkehr derselben Worte und Wendungen an; als besonders geeignet, die individuelle Stimmung des Lyrikers zu zeichnen, erweist sich der klangvolle Wechsel der persönlichen Fürwörter durch seine assonirenden I-töne in »ich, mir, mich,

mîn, dir, dich«; ja das ganze Spiel, welches der Dichter mit so meisterlicher Hand zu lenken weiß, durchtönen die lieblichsten Assonanzen und jedes Wort, jeder Laut trägt durch seine Stellung dazu bei, die Harmonie des Ganzen zu erhöhen. Kaum vermag das Auge, wenn es den ersten flüchtigen Blick darauf wirft, zusammenzufinden, was in seiner symmetrisch-harmonischen Vertheilung so lieblich in das Ohr des Hörers oder Lesers fällt: daz ich, daz mir, daz mîn; dast der, dast ein; mange, maniger, machet, — müetic; ent*w*îche, *w*enig, ent*w*enken; swie, swâ, swinde; sorge, sendiu, werde, wol; lache, lachet, lachelîche, liebe, lieplîch; minne, minneclîche; vröut, vröude. So löst sich die Gesammtwirkung der kunstreich vertheilten Töne und Gleichklänge für jedes empfängliche Ohr und Gemüth in einen höhern Kunstgenuß auf und läßt uns nicht nur ahnen, sondern auch fühlen und verstehen, zu welcher Höhe und Würde bereits in den rohen Zeiten des Mittelalters der deutsche Dichtergenius sich emporgeschwungen hat!

b) Strophenform der Sprüche.

§. 179. Den lyrischen Erzeugnissen der mittelalterlichen Dichtkunst reihen sich aus der Didaxis die Sprüche ein (vgl. §. 104). Sie haben neben andern, gelegenheitlich erwähnten Eigenschaften die besondere Einrichtung, daß sie nur aus einer einzigen und zwar meist größeren Strophe bestehen. Der eine Gedanke, welchen der Dichter in Fluß setzt, braucht nur ein Gefäß; um ihn zu erschöpfen, ergießt er ihn ins größere. Mit der ungewöhnlichen Zahl der Verszeilen, woraus die meisten Spruchstrophen zusammengefügt sind, geht auch ein ungewöhnliches Längenmaß derselben Hand in Hand. Darum erscheint auch manchmal die Fügung ihres Baues so schwerfällig. Sie lehnt sich zwar im Allgemeinen an die den Liedern eigenthümliche Dreitheiligkeit regelrechter Strophenbildung an; doch können die Dichter der hier so naheliegenden Gefahr zu Abschweifungen nicht immer widerstehen. Während z. B. Meißner mehrere Strophen formt, ohne den Gegensatz eines Abgesanges zu den Stollen auszuprägen, da die drei Theile einer Strophe ganz gleich ausgefallen sind (L. B. 1, 687, I. u. II: aab : ccb : ddb, also ähnlich dem §. 157, Anm. 1 erwähnten Falle), hat Walther von der Vogelweide als Spruchdichter unter seinen vielen ganz regelmäßig gebauten Strophenformen auch welche, die ein von der allgemeinen Regel abweichendes System verrathen, z. B. L. B. 1, 388, XXII, wo nach

der Reimformel a a a b c c b d d d zu urtheilen eine Art Dreitheiligkeit durchgeführt zu sein scheint, wenn nicht dagegen die Verschiedenheit der Reime in Geschlecht und Art (lêhen : zêhen : flêhen : râten : hân : getân : tâten : danc : stanc : sanc), sowie die abweichende Länge der Schlußzeile Einsprache erhöbe.

§. 180. Obenan in der Spruchpoesie steht wegen seiner Berühmtheit der Ton Reinmars von Zweter, der §. 102 erwähnte Frau-Ehren-Ton, eine Strophenform, die aus zwölf Verszeilen von verschiedener Länge besteht und deren Gliederung trotz der ähnlichen Reimordnung in den beiden Hälften wegen Verschiedenheit der Reimgeschlechter offenbar dreitheilig ist: a a b c c b : d d e f f e, wie Scholl 1, 325 ff. L. B. 1, 681 ff. Z. B.

*G*ewalt mac melden under*stân*,
gedanke muoz man ledic vrî, ungevangen lâzen *gân*;
ez wart nie keiser, künic sô hêr, der gedanc unt merken kunne er*wern.*
*U*nzuht, waz ist dir deste *baz*?
swîget der munt, sô sint dir reiniu herze doch ge*haz*;
nert dich gewalt vor melden, vor merken kan dich nieman wol er*nern.*
*U*nreht gewalt, ze valle stê dîn brügge,
stæte als ein tou sî ir rippe und ouch ir rügge!
in tiefem wâge ûf dünnem îse,
wünsche ich, daz dîn geverte sî,
dar ûf dîn last, swære als ein blî:
dîn vorgedanc in dînem buosen rîse!

§. 181. Als gelungen müssen wir auch die meist zwölfzeiligen Strophen in den Sprüchen des (§. 170 extr. erwähnten) Spruchdichters Bruder Wernher bezeichnen. Die Länge der Zeilen abgerechnet, welche in der Mitte mit einem Einschnitt versehen sind, haben sie in ihrem Bau eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem italienischen Sonett. Die Sonettenform hat übrigens ihre entschiedene Ausprägung im Deutschen erst gegen Ende des XIII. Jahrh. durch Meister Stolle gefunden, welcher sie überall in seinen geistlichen Liedern, Sprüchen und Räthseln anwendet, daher sie auch den Namen Stolle's Alement-Ton führt. Daß dies jedoch keine bloße Nachahmung des italienischen Klinggedichtes sei, sondern als selbstständig durchgeführte Form dastehe, zeigt uns sogleich der erste flüchtige Vergleich. Denn wenn er auch mit dem letzteren die Theilung der vierzehn Zeilen in zwei Quartette und zwei Terzette gemein hat, so sind doch auf der andern Seite die klingenden Versschlüsse bei

unserem Ton mit einer überwiegenden Mehrzahl von stumpfen untermischt, auch die Reime mannigfaltiger und zum Theil anders geordnet, woraus dann statt der gewöhnlichen Reimfigur a b b a : a b b a : : c d c : c d c die Formel a a b c : d d b c : : e f e : f g g sich ergibt: L. B. 1, 689. unt. Kurz 1, 131, 1 2c. Z. B.

*D*er künic von Rôme engît ouch niht, unt hât doch küniges guot;
erne gît ouch niht, er ist wærlîch rehte alsô ein löuwe gemuot;
erne gît ouch niht, er ist kiusche gar,
erne gît ouch niht, unde ist doch wandels eine;
*E*rne gît ouch niht, er minnet Got unde êret reiniu wîp,
erne gît ouch niht, ez enwan nieman sô vollen komenen lîp,
erne gît ouch niht, er ist schanden bar,
erne gît ouch niht, er ist wîs unde reine;
*E*rne gît ouch niht, er rihtet wol,
erne gît ouch niht, er minnet triuwe unde êre,
erne gît ouch niht, er ist tugenden vol.
*E*rne gît ouch leider nieman niht, waz sol der rede mêre?
erne gît ouch niht, er ist ein helt mit zühten vil gemeit,
erne gît ouch niht, der künic Ruodolf, swaz ieman von im singet oder geseit.

Noch hat Marner durch Vielseitigkeit der Töne und Weisen die deutsche Spruchdichtung wesentlich gefördert. Bemerkenswerth ist darunter sein langer Ton, welchen die späteren Meistersänger vielfach nachgeahmt und unter die Vierzahl ihrer gekrönten Töne aufgenommen haben. Die Zahl der bald kurzen, bald sehr langen Verszeilen beläuft sich auf zwanzig; die Reime befolgen die Ordnung a b a b c : a b a b c — d d e e f f f f f c. Vgl. Scholl 1, 330 ff. V u. VI. L. B. 1, 694, IV. 695, V. Kurz 1, 89 ff.

c) Strophenform der mhd. Leiche.

§. 182. Gegenüber der musterhaft strophischen Form der eigentlichen Lieder und der Sprüche zeigen die Leiche der mhd. Lyrik, sowie auch die in Leichform gedichteten Reihen (Reigen) und Tänze, welche erst im XIII. Jahrh. neu aufkamen und „den minder gebildeten Ton der ländlichen Dichtung wiedergaben", einen in vielfacher Hinsicht abweichenden, wenigstens keinen so streng und regelrecht durchgeführten Strophenbau. Mit Bezugnahme auf das, was wir früher (§. 80. 81. 82. 83) über die Beschaffenheit der ahd. Leiche gesagt haben, können wir uns jetzt kürzer fassen und sogleich auf das eigenthümliche Wesen eingehen, wodurch sich

die mhd. Leiche sowie jene leichartigen Tänze und Gesänge von andern lyrischen Produkten unterscheiden.

Als das bezeichnendste Merkmal fällt bei ihnen die Ungleichheit der einzelnen Theile, aus denen sie zusammengesetzt sind, in die Augen. Während nun aber früher dieses mehr nur von ihrem musikalischen Vortrag galt, nehmen wir es jetzt alsbald an ihrer technischen Gestaltung wahr, welche ungleiches Maß, ungleiche Bindung mittelst der Reime, überhaupt ein ganz anderes strophisches Gefüge aufweist. Dabei ist wieder auf der andern Seite dennoch ein gewisser Grundtypus nicht zu verkennen: ein solcher spricht sich nämlich in ihrer Zweitheiligkeit aus. Denn während, wie wir wissen, das eigentliche Lied durch die dreitheilige Gliederung der Strophen charakterisirt ist, fällt bei dieser Art lyrischer Gedichte der Abgesang gewöhnlich weg; dagegen sehen wir dann in der Anordnung der Reimsätze meist zwei gleiche Systeme befolgt, die so ziemlich den beiden Stollen entsprechen und als gleiches Stollenpaar eine geschlossene Einheit bilden in der Reihe der übrigen zweigliederigen, aber in Bezug auf Zahl der Reime, der Verszeilen und ihrer Silben wieder oft ganz verschiedenen Einheiten. Je nach dem Wechsel der Gedanken oder der poetischen Stimmung wird immer wieder ein neues Stollenpaar geformt, ein neuer Ton angestimmt, und nur bisweilen wird der schon einmal dagewesene Ton wieder angeschlagen; ganz abweichend aber lauten oft die Eingänge und Schlüsse. Doch ist der Gedankengang auch nicht immer entscheidend für den Form- oder Tonwechsel, vielmehr wird oft ein Hinübergreifen des Sinnes aus dem einen Theil in den andern geradezu beabsichtigt, und dann gestaltet sich der Gegensatz, in welchem ein derartiger Leich zu dem eigentlichen Liede und zu dessen gleichmäßig abgeschlossenen, meist an und für sich schon verständlichen Strophen tritt, nur um so schroffer.

§. 183. Uebrigens ist in der Bildung dieser Leiche ein Fortschritt zu erkennen. In einem der ältesten Leiche der mhd. Zeit, von Heinrich v. Rugge verfaßt, liegen die beiden Systeme noch nicht so offenbar da. Das von Benecke in Haupt's Zeitschrift 2, 191 ff. mitgetheilte Bruchstück eines norddeutschen Marienliedes, welches dem XII. Jahrh. angehört, kommt bis auf den theilweisen Gebrauch daktylischer Rhythmen den ahd. Leichen sogar noch ziemlich nahe. Mehr Kunst verräth ein anderer, zwar noch demselben Jahrhundert entstammender, aber doch etwas jüngerer, in oberdeutscher Mundart abgefaßter Marienleich in L. B. 1, 273: Se-

quentia de S. Maria. Wie bei den meisten ahd. Leichen, so finden wir auch bei diesem Leiche, daß die Verszeilen in der Zahl ihrer Hebungen zwischen 3 und 8 wechseln, also auf 15 und mehr Silben steigen, von welchen die größeren Zeilen einige Mal auf daktylisches Versmaß, wie es etwa das lateinische Original haben mochte, ausgehen, z. B. im 2. Stollenpaar:

Fróuwe, du hâst versüenet daz ·Eve zerstôrte .....
Dáz dîn gót vor állen wîben ze múoter gedâhte .....

Stumpfe und klingende Reime sind bereits darin unterschieden und die Bindungen ebenfalls genau, ohne sich jedoch schon, wie in späteren Leichen geschieht, mehrfach zu verschränken, vielmehr meist nur unmittelbar aneinander anschließend (rimes plates) oder einfach verschränkt, bisweilen mit Einschaltung einer reimlosen Zeile. Im Ganzen genommen ist das System der Zweitheiligkeit ziemlich genau durchgeführt: außer den zwei ersten und den vier letzten Verszeilen besteht der Leich aus sieben verschiedenen Stollenpaaren. So wenigstens hat W. Wackernagel im Lesebuch abgetheilt und den Anfang jedes neuen Stollenpaares durch recht breit gedruckte und je den zweiten Stollen eines jeden Paares durch kleiner gedruckte Unzialbuchstaben zu erkennen gegeben; übrigens könnte das 6. Stollenpaar, da es bloß aus zwei Langzeilen (versus caudati) besteht, auch als Abgesang entweder zum vorausgehenden 5. oder nachfolgenden letzten Stollenpaar betrachtet und so eine dreitheilige Strophe gewonnen werden.

§. 184. Auf der höchsten Höhe der Kunst erscheint in dieser Art ein Leich von Ulrich v. Liechtenstein L. B. 1, 639 ff. Er hat nämlich die merkwürdige Einrichtung, daß die beiden Hauptformen der lyrischen Poesie in ihm dargestellt sind, sofern derselbe als Ganzes betrachtet, nach Abrechnung der einfachen Reimpaare im Anfang und am Schluß,[1] aus einer einzigen großen Liedstrophe besteht mit zwei Hauptstollen und einem größern Abgesang, während wiederum die Unterabtheilungen der Hauptstollen meist im zweitheiligen Systeme sich bewegen, d. h. jeder der zwei Hauptstollen zerfällt in sechs kleinere Absätze von verschiedenem Umfang: der erste Absatz mit 4, der zweite mit 8, der dritte mit 5, der vierte mit 6, der fünfte mit 4, der sechste mit 6 Verszeilen, und jeder Absatz bildet mit Ausnahme des dritten ein eigenes kleineres Stollenpaar

[1] Diese Schlußverse sind bei Kurz 1, 105, 5 weggeblieben.

für sich wie im ersten Hauptstollen so auch korrespondirend im zweiten, was Wackernagel in seinem Lesebuch a. a. O. gleichfalls durch den Druck angezeigt hat. So beginnt der erste Hauptstollen mit folgendem kleineren vierzeiligen Stollenpaar:

*I*ch rât iu, êre gerende man,
mit triuwen als ich beste chan:
*O*b ir welt werende freude hân,
sô sît den wîben undertân.

Dem entsprechend beginnt der zweite Hauptstollen mit einem ähnlichen kleinern Stollenpaar:

*M*în muot von wîben hôhe stât:
waz danne ob mir ir einiu hât
*E*rzeiget hôhe missetât?
dêswâr des mach wol werden rât.

Der Abgesang im Großen besteht gleichfalls aus sechs kleinern Absätzen; diese unterscheiden sich aber dadurch von jenen des Aufgesangs, daß sie eine ungerade Zeilenzahl haben und so des geregelten Parallelismus zweitheiliger Systeme entbehren. Er beginnt mit folgendem Absatz:

Nû waz bedarf mîn sender lîp
genâden mêr, ob ich ein wîp
ze vrowen vinde alsô gemuot,
diu sich vor wandel hât behuot,
und niht wan daz beste tuot.

§. 185. Es versteht sich von selbst, daß in Bezug auf den musikalischen Vortrag, der den ganzen Gang der Leiche beherrscht, die Melodie stets wechselte, wenn von dem einen Ton in den andern übergegangen ward. Ein Wechsel der Melodie konnte sogar bei zwei gleichen Systemen eintreten, wie wir Aehnliches bei einem der ahd. Leiche, dem Petrusliede (§. 80, 1) bemerkt haben; unerläßlich war er jedenfalls da, wo die einzelnen Systeme sich nicht deckten, weßhalb in einem solchen Fall eine eigene Melodie für das ganze Gedicht erfunden, dasselbe ganz durchkomponirt werden mußte. [1]

Waren die älteren Leiche zum größten Theil geistlichen Inhalts ge-

[1] Simrok (Erläuterungen zu den Gedichten Walthers rc. I, S. 174) macht darauf aufmerksam, daß unsere heutigen Cantaten viel Aehnlichkeit hätten mit den Leichen, vielleicht auch in geschichtlichem Zusammenhange mit ihnen ständen.

wesen, so schlugen sie jetzt, losgetrennt von ihrem Mutterschoos, der Kirche, um so häufiger ins Weltliche um: hauptsächlich ist dies mit den in Leichform gekleideten Reien und Tänzen der Fall. Wie die geistlichen Leiche, waren auch sie den früheren Sequenzen und Prosen nachgebildet und aus dem ernsten kirchlichen Boden allmählig in das heitere Volksleben hinein versetzt worden, wo sie mit ländlichen Spielen und nationalen Festen gleichsam in Eins verflochten wurden. Bei Lust und Wonne wurden sie ebenso zwanglos aufgeführt, als sie frei strophisch gebaut waren. Man sang und sprang und spielte dazu. Der Spielmann — er hieß videlære, Fiedler — begleitete die Tänze und Gesänge mit der Geige, und je besser er den Fiedelbogen zu führen wußte, desto munterer tummelte sich das junge Volk herum. Uebrigens kennt der Tanhäuser auch noch andere Instrumente, mit denen man aufspielte, als Flöten, Sumber, Harfen, Tambur und Tromben. Jakob Grimm ist der Meinung, daß der erste Anstoß zu den mhd. Leichen von solchen freikünstlichen Reigen und Tanzliedern ausgegangen sei. [1]

§. 186. Es wird nothwendig sein, jenen mannigfaltigen Tonwechsel, wie er den Leichen eigen ist, an einigen Beispielen noch besonders nachzuweisen. So beginnt bei Scholl 1, 315 ff. 2 ein Leich des Tanhäusers auf Friedrich den Streitbaren von Oesterreich (gest. 1246) auf ganz geregelte Weise mit fünf kleinern Strophen, die aus je vier Verszeilen mit kreuzförmig gestellten stumpfen Reimen und je vier Hebungen bestehen. Dies ist der erste Ton (I.), im zweitheiligen System angestimmt. Nun folgt als zweiter Ton (II.) eine einzelne dreitheilige Strophe, bestehend aus drei einfachen stumpfen Reimpaaren, deren Verszeilen je 6 Hebungen zählen. Darauf kehrt der erste Ton (I.) in zwei Strophen wieder. Ein dritter Ton (III.) hebt mit den zwei nachfolgenden, aus drei größeren Reimpaaren bestehenden, also dreitheilig gebauten Strophen an. Jetzt wird noch einmal in einer einzelnen Strophe der erste Ton angeschlagen, zu welchem jedoch das unmittelbar sich anschließende, einzeln stehende größere Reimpaar, das einem Stollen des dritten Tones gleicht, in das Verhältniß eines Abgesangs gesetzt werden kann (I. u. III.). Von nun an wechselt mit jeder Strophe der Ton, mit Ausnahme der drei letzten, welche sich gleichen (VIII.). Und so kommen zu den drei ersteren Tönen noch fünf weitere hinzu, wovon vier (IV. V. VI. VII.) nach dem

[1] Vgl. Ueber altd. Meistergesang, S. 66.

dreitheiligen System geordnet werden können. Diese acht verschiedenartigen Töne des Leiches, in buntem Wechsel aufeinander folgend, begründen ein Spiel, das, wenn nicht der Eine im Inhalt ausgesprochene Gedanke als Grundton durch das Ganze klänge, ganz einem Quodlibet ähnlich wäre. Um die beschriebene Gliederung des Leiches nach seinen 8 Tönen und einzelnen Absätzen anschaulicher machen zu können, müssen wir den ganzen Leich hier aufnehmen.

I.

1. Uns kumt ein wunneclîchiu zît,
des vröut sich allez, daz dir ist,
diu manigem hôchgemüete gît;
sô wol dir, meie, daz du bist
2. Sô rehte wunneclîche komen,
daz ist mînes herzen spil:
wir hân daz alle wol vernomen,
wie der vürste leben wil.
3. In Oesterrîche und anderswâ
wil er behalten ie den prîs;
beide hie, dort unde dâ
ist er an allen dingen wîs.
4. Er hât sîn dinc volbrâht alsô,
daz man dem werden danken muoz.
er mac wol iemer wesen vrô,
swem er dâ biutet sînen gruoz.
5. Mit êren rîchet êr der helt
von jâr ze jâre baz unt baz,
ine weiz ob irz gelouben welt,
er lât es niht durch smæhen haz.

II.

*N*âch sîner wirde in nieman gar geloben kan:
swaz er getuot, wer getar sich des genemen an?
*D*er habe ich noch bî mînen tagen niht vil gesehen;
des hœrt man ime die wîsen und die besten jehen.
*S*i slâfent noch, er wecket si, des dunket mich,
ez was ein spil gar unz anher: nu hüeten sich,

I.

1. Daz si den helt erzürnen niht,
daz ist mîn rât, ez mac geschaden,

ine weiz, ob sis geloubent iht.
si sint mit im gar überladen,
2. Unt müezen alle wîchen vor,
swâ er vert hin mit sîner schar;
er sweibet ob in hôh embor
vil schône, alsam ein adelar.

III.

1. Sînem râte bin ich holt, er lêret niht wan werdekeit,
sin widerrâtent niht sîn êre, die sint vollecl̂iche breit:
Er hât unt mag unt getar getuon, der stolze Wâleis unverzaget.
Wer lebt, von dem man nû sô vil der wunderlîchen dinge saget?
Er hât niht wandels umb ein hâr, } Abgesang kürzer als in folgender
swaz er geredet, daz lât er wâr. } Strophe.
2. Mit im sô varnt Juden, Kristen, Kriechen, Valwen, heiden vil,
Unger, Polân, Riuzen, Behein; swer eht schône leben wil,
Der ist behalden, swanne er vert bî im, ist er ein vromer man;
manigen armen er berâtet: ich hebe an mir selbem an.
Dâ bî schaffet er den besten vride über elliu sîniu lant,
guoten kouf umb allez dinc, er wendet roub unt brant.

I. u. III.

Sîn herze blüet, alsam ein boum,
der zallen zîten vröuden birt;
Ir aller milte ist gar ein troum
wider im, er ist der êren wirt.
Mîn geloube ist daz, swer in zer wochen eines mac gesehen,
daz dem ungelückes niht enkeiner slahte mac geschehen.

IV.

Er mac wol heizen Friderîch;
ez wirt aber niemer sîn gelîch:
In kurzen zîten daz geschiht,
daz man wol eine krône
Schône ûf sînem houbte siht,
sô vert der vürste schône.

V.

Er ist unser wunne,
glanz alsam diu sonne,
So ist sîn tugenthafter lîp
milt und erêbære;

*E*lliu wol getânen wîp
vrâgent von im mære.

VI.

*V*on dem guoten
wol gemuoten
vrâgent si vil dicke bî dem Rîne,
*A*llenthalben
ûf dien Alben
lopt man in wol unt die sîne.
*Û*f dem wazzer unt dem plâne ist er sô vermezzen,
in weiz niht, des an dem degen iender sî vergezzen.

VII.

*T*rûric herze vrô
wirt von im; swenne er singet dien vrouwen den reien,
*S*ô hilf ich im sô,
daz ich singe mit im zaller zît gerne den meien.
*S*în schimpf der ist guot,
wan er gît
zaller zît
mit êren, der reine,
dâ bî hôchgemuot
offenbar-
lîch getar
sîn guot, daz ist gemeine.

VIII.

1. Er ist zallen zîten vrô,
im zimt wol daz lachen,
daz kan er vil suoze alsô
wol mit vröuden machen.
2. Vest alsam ein adamant,
swâ manz sol beherten,
sîn lop vert dur elliu lant,
daz kan nieman scherten.
3. Lobe in ieman baz dan ich,
der sol des geniezen:
alle singer, dunket mich,
müeste sîn verdriezen.

An voranstehender Gliederung, die auch auf eine andere entsprechende Art hätte gemacht werden können, sieht man zugleich, wie sich zuweilen

aus zwei verschiedenen Tönen, von denen jeder nach dem zweitheiligen System gebaut ist, eine einzige dreitheilig gebaute Strophe gewinnen läßt: so I u. III, VI, VII.

§. 187. Um nun aber auch noch die Einrichtung der Reigen und Tänze zur anschaulichen Darstellung zu bringen, wählen wir einen Tanzleich des Schenken Ulrich von Winterstetten aus. Er besteht nach Kurz 1, 106 f. aus zwölf meist verschiedenen Absätzen, zweitheiligen Strophen, Stollenpaare vorstellend; gleich sind sich bloß der II. und III., der IV. und V., sowie der VIII. und X. Absatz; davon können wohl nur der II. und III. Absatz als dreitheilige Strophen angesehen werden. Bei all diesem Wechsel zeichnet sich der Leich noch besonders aus einestheils durch eine kunstreiche Anhäufung klangvoller Reime, die Schlag auf Schlag folgen, anderntheils durch einen leichten, hüpfenden, weich elastischen Gang des Rhythmus, der dadurch hervorgebracht wird, daß die verschiedenen Stollenpaare auf kurzen Füßen wie tanzend dahingleiten, indem die Verszeilen in ihnen wechselnd zwischen einer, zwei, drei, vier und fünf Hebungen sich aneinander reihen. Endlich ist in dieser Tanzweise auch die Eigenthümlichkeit ausgeprägt, wornach am Schlusse (XII.) das plötzliche Abbrechen in einem gejauchzten Rufe und in dem Zerspringen der Saite des Instrumentes angedeutet und versinnbildlicht wird. Wir führen vom ganzen Liede bloß die fünf ersten Absätze, welche bei Scholl 1, 367 ff. weggelassen sind, sowie den Schluß der Charakteristik wegen hier an:

I.

Swâ
quâle
nimt wâle,
dâ
wirt man grâ:
nie
die
pîne mîn sendez herz verlie.

II.

*T*uo, vrouwe,
sorgen mir, noch buoz:
*V*il gerne ich schouwe
dinen gruoz.

III.

*S*ît ich dich prîse,
vrouwe guot,
*V*on leide wîse
mir den muot;

*U*nz ûf den vuoz
dir nîgen muoz,
vil sælic wîp
mîn sender lîp.

*V*on sorgen vluot
bin ich behuot,
unt wirt mir schîn
diu helfe dîn.

IV.

*G*erne ich sunge
mê unt brunge
dien, die singent
unde bringent
disen sanc
*D*urch ir êre
vür: mîn lêre
werdent hœne
diz gedöne
ist in ze lanc.

V.

*I*ch gedinge,
der ich singe,
daz si lerne
doch vil gerne
disen tanz;
*D*iu vil guote,
wol gemuote
ir ir jugende
hât an tugende
lobes kranz.

XII.

*I*ch wil hœren; es ist zît:
ich hân der liute nît;
*W*an des reigen ist ze vil,
des ich erwinden wil.
*I*r sint müede, dunket mich:
ez est ungemenlîch.
Schrîent alle: heiâ hei!
nû ist der seite enzwei.

§. 188. Als Verfasser von Leichen und leichartigen Reigen und Tänzen sind außer den erwähnten Dichtern noch folgende namhaft zu machen: der von Gliers, Reinmar von Zweter, Heinrich v. d. Vogelweide, Otto v. Botenlaube, Frauenlob, Ulrich von Gutenburg, Heinrich von Sax.

Wo die Leiche von ihrer Lebensbedingung, der Musik, losgetrennt und gewaltsamer Weise zu einer selbstständigen Kunstform emporgeschraubt wurden, wie etwa in den mit ihnen verwandten Lais der französischen Poesie, da wurden sie — um mich Wolf's bezeichnender Worte zu bedienen — zur geistlosen hohlen Formel herabgewürdigt. Es war daher kein Schade, wenn sie in der deutschen Poesie, wo sie ebenfalls nahe daran waren, zu einer überspannten Kunsthöhe hinaufgedrückt zu werden, allmählig ausstarben. Die letzten Versuche in Abfassung deutscher Leiche

fallen in die erste Hälfte des XV. Jahrh.; um diese Zeit war es, da der geistliche Dichter Heinrich von Laufenberg (Dekan des Domkapitels zu Freiburg im Breisgau) die alten lateinischen Gesänge in deutscher Lieder- und Leichform neu zu beleben suchte. [1]

III. Abschnitt.

Uebergangszeit aus dem Mhd. ins Nhd.

Kapitel 1.

Einleitender Ueberblick.

§. 189. Aus den einfachen Weisen des alten germanischen Volksgesanges hatten sich, wie wir gesehen haben, im Verlaufe der Zeit durch die verschiedenen, wenn auch mitunter von Rückfällen begleiteten Momente des Fortschrittes hindurch jene künstlichen, vom Hauche eines lebendig wirkenden und schöpferischen Geistes beseelten Formen der epischen und lyrischen Dichtung entwickelt, welche die erste Hälfte des XIII. Jahrh. zur denkwürdigsten Epoche unserer ganzen altliterarischen Vergangenheit machen. Nun aber trat wieder eine Periode des Stillstandes ein und es erfolgte ein empfindlicher Rückschlag, der jedoch die dazwischen sichtbar werdenden Lebenszuckungen des deutschen Dichtergenius nicht ganz zurückzudringen vermochte, sondern nur den mit Wehen verbundenen Uebergang zu der Neugeburt der Poesie in der nhd. Zeit bezeichnete. Der Verfall und die Abnahme der poetischen Kraft unter der deutschen Nation stellte sich schon nach der Mitte des XIII. Jahrh. ein. Indem man nämlich die Grenze der erreichten Kunsthöhe übersteigen wollte, gieng man gerade des wahren, ächt künstlerischen Gefühles für das Technische der Dichtung wiederum verlustig; an die Stelle jener blüthenreichen, lebensfrischen Ge-

---

[1] Zu seiner Paraphrase des »Salve Regina« ist noch eine Melodie vorhanden, auf die wir den wißbegierigen Leser noch besonders aufmerksam machen: durch Vermittlung des Hrn. Prof. Dr. Adelbert von Keller in Tübingen ist sie aus der Straßburger Handschrift in Ferd. Wolf's Hände gekommen und dann von diesem in dem Anhang zu seinem bereits erwähnten Werke (über die Lais, Leiche u. s. w.) veröffentlicht worden.

stalten der poetischen Welt traten die treibhausmäßigen, mit mühsamer Künstelei zum Leben erweckten und nur ein sieches Dasein fristenden Produkte der Epigonendichter des IV. Jahrh. und der Folgezeit. Wirklich sind die nunmehr entstehenden Dichtwerke oft allen idealen Schwunges entkleidet und dafür dem Realismus und seinen praktischen Tendenzen in einer Weise verfallen, daß nicht selten nur gewisse Standesinteressen, äußere Anlässe und Vorfälle des täglichen Lebens, nicht das reine Wohlgefallen an der edeln Dichtkunst selbst, ihr Gönner und Freunde warben: so etwa wenn ein Sprößling aus adeligem Geblüte sich bewogen fand, irgend Jemanden, den er dafür befähigt hielt, zu poetischer Beschreibung seines Stammbaumes und Wappens, zu gereimter Darstellung seines Ahnen- oder auch des eigenen Ruhmes zu veranlassen, eine Aufgabe, deren sich die wandernden Sänger und Dichter von Gewerbe um des Lohnes willen mit Freuden unterzogen und darum Wappendichter hießen, wie z. B. Peter Suchenwirt in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh., Hans Rosenblüt im XV. Jahrh.; — oder auch wenn man bei festlicher Veranstaltung eines Freischießens Leute brauchte, welche neben andern, heroldsartigen Verrichtungen durch Gelegenheitsgedichte zur Verherrlichung solcher Schützenfeste beitragen sollten, wozu sich ein Dichter von Gewerbe unter dem Namen und in der Eigenschaft eines Pritschenmeisters gar leicht verstand; — oder wenn endlich bei sonstigen Gesellschafts- und Familienfesten, bei Taufen, Hochzeiten, Gelagen u. dgl. fahrende Leute als Spruchdichter und Possenreißer sich einstellten und den Gästen um des lieben Brodes willen ihre ärmlichen Reimereien preisgaben und aus dem Stegreif hersagten. Daß es bei solchen künstlerischen Produktionen oft gar zu bunt hergieng und das Unwesen dieser Künstler einen hohen Grad von Ausgelassenheit angenommen hatte, können wir aus obrigkeitlichen, ja kaiserlichen Verboten vom Jahr 1548 u. 1777 abnehmen, wodurch ihnen das Handwerk gelegt oder wenigstens sie in Ausübung desselben wesentlich beschränkt wurden. Eine besondere Berühmtheit haben Lienhard Flexel als Pritschenmeister und Wilhelm Weber als Spruchdichter, beide dem XVI. Jahrh. angehörig, erlangt.

§. 190. Neben diesen Dichtern und Sängern von Gewerbe stehen als besondere Klasse die sogen. Meistersänger da, deren Schulen eine hohe Blüthe erreichten. Es waren einfache Bürger, in den Städten ansäßige Handwerker, welche zur Erholung von ihren Berufsgeschäften in ihren Freistunden sich zusammenschaarten und dann nicht um des Ver-

dienstes willen, sondern aus Freude am Gesang oder höchstens um der Ehre willen dem Singen und Dichten oblagen. Gleichwohl ließ sich auch von ihnen, von ihrem schlichten Sinn, von den beschränkteren Anschauungen und Begriffen über Werth und Bedeutung der Kunst, wovon sich dieser Stand nur schwer loszuringen vermag, nicht erwarten, daß sie die ideale Schönheit und Würde des ehemaligen Minnegesanges, womit kunstverständige Bildner ihn zu adeln gewußt hatten, mit klarem Verständniß in sich aufgenommen und in ihren Meistergesängen unverwischt fortgepflanzt hätten. Es sind vielmehr ihre Lieder und Weisen bloß äußerlich in der Form den Minnedichtern der klassischen Zeit nachgeahmt, und selbst bei neu erfundenen Tönen wird mit ängstlicher Sorgfalt über Einhaltung der vorgeschriebenen Formen gewacht, während sie ihrem Inhalt nach meist nur in dem trockenen Ton spießbürgerlicher Lehrhaftigkeit und moralischer Nutzanwendung sich bewegen. So war in den Meistersängerschulen das Dichten mehr als eine handwerksmäßige Uebung getrieben und die freie Kunst in zunft- und innungsmäßige Fesseln geschlagen. — Nicht einmal das Drama, eine ganz neue Schöpfung der Uebergangszeit, konnte sich dieser entweder ganz fehlerhaften oder wenigstens einseitigen Richtung der Kunst entschlagen; von dem Baume der Poesie als eigenes Pfropfreis abgezweigt, wurde es zwar von Nürnbergerischen Meistersängern aus seinem ursprünglichen Standort in ihre bürgerliche Pflanzschule aufgenommen und einer sorglichen Pflege gewürdigt, blieb aber dennoch sowohl wegen der Wahl des Stoffes, der ein aus ernst kirchlichen und komisch volksthümlichen Bestandtheilen zusammengesetztes Gemengsel bildete, als auch seiner äußeren sprachlichen und metrischen Form wegen noch lange ein Kind ihrer beschränkteren Kunst- und Lebensanschauungen.

§. 191. Ein solcher Verfall der deutschen Dicht- und Verskunst während der Uebergangszeit von der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. an bis zum Beginn des XVII. wäre weniger erklärbar, wenn wir nicht wüßten, daß seit dem tragischen Untergange des ritterlichen Geschlechtes der Hohenstaufen auch äußerlich ein gewaltiger Umschwung der Dinge erfolgte, dem die Zeitströmung in politischer und kulturhistorischer, religiöser und socialer Hinsicht unaufhaltsam entgegengieng. Zunächst kam das Interregnum; schon dieses war seiner Wirren wegen ganz und gar nicht dazu gemacht, die göttliche Kunst der Dichtung auf ihrem Glanz- und Höhepunkt zu erhalten. Dann eröffnete Rudolf von Habsburg eine Reihe deutscher

Regenten, welche über dem nothwendigen, von nüchterner Politik geleiteten Streben nach Vergrößerung ihrer Hausmacht den Dichtern und Sängern edlerer Art wenig Aufmerksamkeit mehr schenken mochten oder konnten, wiewohl sie keineswegs ohne Sinn für die dichterische Muse waren, wie noch Kaiser Max, „der letzte Ritter," durch seinen Theuerdank und Weißkönig hinlänglich bezeugt. Als vollends die Türken nach dem Falle der Konstantinsstadt von den ungarischen Steppen her das Gebiet des deutschen Reiches beunruhigten, indeß die nach Italien geflüchteten Griechen den Samen einer mehr gelehrten Bildung auch nach Deutschland trugen, begünstigt von der großartigen Erfindung des Bücherdrucks; nachdem endlich das neu erfundene Schießpulver dem sinkenden Ritterthum seine Lanze vollends zu entwinden und seinen Waffenruhm zu rauben drohte: da war es eine Zeitlang um die edle Kunst des Dichtens und Singens geschehen und nicht mehr sollten die Träger derselben jener ermunternden Aufnahme, jener reichen Begabung und glänzender Ehrengeschenke, welche ihnen ehedem von Fürsten und Herren gespendet wurden, sich erfreuen dürfen. Die dichterischen Bestrebungen der Ritter und Herrn vom Adel, in welchem sie früher selbst inmitten des geräuschvollen Waffendienstes ihren Ruhm und ihre Ehre gesucht und ihre Freude gefunden hatten, wurden nun von anderweitigen, oft minder edeln Interessen verschlungen, wenn in den Räumen ihrer Burgen statt der sinnigen Lieder und Weisen der Minnesänger der Hufschlag raubbeladener Rosse und roher Becherklang in ihren Trinkhallen erscholl. Verrauscht war die hehre Begeisterung, die einst der Chroniksage zufolge die berühmtesten Dichter und Sänger des XIII. Jahrh. an dem Hoflager des thüringischen Landgrafen Hermann versammelt hatte, die sie in dem sogen. Wartburgsängerkriege zu einem geistigen Wettkampf auf Leben und Tod entzündet haben soll. Nur einzelne Abenteurer sieht man noch als „Gehrende" der Elbe, dem Rhein, der Donau entlang zu den nahe gelegenen Fürstenhöfen ziehen, wie einen Michael Beheim, der aus seinem rohen und unbeholfenen Verseschmieden (Buch der Wiener) wenigstens einen geschickten Broderwerb zu machen wußte; oder es sind gemeine Bänkelsängerbanden, welche sich in niederen Sphären umhertreiben, auf Marktplätzen und in Kneipen den Leuten aufspielen und Volkslieder absingen. Zugleich mit dem Zerfall der Herrlichkeit des Ritterthums erblühte in den Städten durch Handel und Gewerbe ein reiches Bürgerthum: in dessen Schoose fand nun allerdings die Poesie eine neue Schutz-

stätte, und der Meistergesang ertönte feierlich wieder durch die heiligen Hallen der kirchlichen Riesenbauten emporstrebender Dome oder erfüllte die gemüthliche Herberge ehrsamer Bürger und Handwerker mit seinen heitern Weisen, aber es klebte eben diesen Produkten der erwähnte Beigeschmack des starr Pedantischen in der Form und des einseitig Lehrhaften des Inhaltes und Zweckes an.

§. 192. Solche Zeitverhältnisse konnten freilich nicht anders denn einen empfindlichen Rückschlag auf die Dichtkunst und ihre Technik ausüben. Darum begann auch die anfangs nur in vereinzelten Erscheinungen sichtbar gewordene Entartung der deutschen Metrik gar bald immer mehr um sich zu greifen und allgemeiner zu werden. — Zunächst verdrängte das steife Maß, in welches der Vers gezwängt wurde, sobald man einmal sich gewöhnte, die einzelnen Silben einer Zeile mehr äußerlich abzuzählen, denn nach ihrem Gehalt oder Accentwerth abzuwägen, immer mehr die freie rhythmische Bewegung, welche über den durch biegsame Geschmeidigkeit und kräftige Fülle ausgezeichneten Wort- und Satzformen der nhd. Sprache und Poesie geschwebt hatte; an die Stelle des reichen und wogenden Silbenfalles, dem einst der herrliche Wohlklang kunstreich geordneter Töne entquoll und so lieblich an das Ohr des lauschenden Hörers schlug, trat nunmehr eine einförmige, klappernde, hämmernde oder auch regellos sich verlaufende Bewegung des Rhythmus. — Nicht minder unterlag der Reim dem zunehmenden Verfall der Kunst. Wenn er bis dahin in freier ungezwungener, obgleich durch Regeln gebundener Weise gehandhabt wurde und gleichsam als natürlicher Rahmen eines farbenreichen Kunstgemäldes die Dichtungen einfaßte, so ward ihm jetzt, als man ihn zu übertriebenen, unnatürlichen Kunststücken oder inhaltslosen Spielereien zu verwenden begann, eben so sehr durch erzwungene Kürzungen der Worte wie durch die Härte verlängerter Wortformen Gewalt angethan. Der geschmacklosen Ueberladung der Strophen mit allerlei Tändeleien des Reimes giengen als entstellendes Gegenstück unreine und ungenaue Bindungen wiederum zur Seite. — Alle diese Mängel aber wurden am allermeisten befördert durch das Schwanken der mhd. Sprache selbst, durch das Auseinanderfließen der einzelnen Theile des einheitlichen sprachlichen Organismus zu immer stärker ausgeprägten Gegensätzen und Unterschieden in den mancherlei Mundarten der deutschen Volksstämme; denn es mußte auf diese Art die Aussprache und der richtige Gebrauch vieler Laute bei dem provinziellen Charakter, den die Gedichte

jetzt mehr als je annahmen, äußerst zweifelhaft, unbestimmt und ungewiß werden. Gelehrte, Philosophen, Theologen trugen ohnehin nichts zum Anbau ihrer Muttersprache bei, da sie beinahe alle ihre scholastischen Zänkereien in einem barbarischen Latein ausfochten und, wenn sie Dichter waren, ebenfalls nur lateinisch dichteten, obgleich nicht ohne Ruhm, weil sie in einem solchen Fall häufig von Fürsten und Kaisern mit dem Lorbeerkranze geschmückt wurden, wie z. B. Konrad Celtes von Friedrich III. Das nachgewachsene Geschlecht der deutsch dichtenden Dichter aber war nicht vermögend, den Zerfall der Sprache aufzuhalten, weßhalb denn auch die deutsche Verskunst dem historischen Gang der Sprachentwicklung folgend in jenes Verderbniß so lange mit hineingezogen wurde, bis erst wieder in dem Zeitalter der kirchlichen Reformation durch die von Luther seiner deutschen Bibelübersetzung zu Grunde gelegte sächsische Kanzleisprache, deren sich als des allgemeinsten deutschen Sprachidioms schon seit dem XV. Jahrh. der kaiserliche Hof (Maximilian), die deutschen Fürstenhöfe und Reichsstädte bei ihrem diplomatischen Verkehr bedienten, eine neue, dem ganzen deutschen Reiche gemeinsame Sprache in dem Nhd. geschaffen und dadurch eine Grundlage gewonnen wurde, auf der es nach vielen unvollkommenen Versuchen endlich Martin Opitz gelang durch feste Gesetze einen neuen Bau für unsere Metrik aufzuführen, an welchem seit dem Erscheinen seines epochemachenden Werkes „die deutsche Poeterey" vom Jahr 1624 alle nachfolgenden Dichter bis auf die Gegenwart bloß vervollkommnend weiter arbeiten konnten.

§. 193. Eine der erfreulichsten Erscheinungen der Uebergangszeit, gleichsam das aufdämmernde Morgenroth einer glücklicheren Zukunft, ist das Volkslied: denn in ihm ringt der alte Geist der nationalen Dichtung zwar in kunstloser, roher Form, aber mit ungebrochener Kraft und erneuter Naturfrische nach einer von günstigen Erfolgen begleiteten Geltung und Wirksamkeit. Wichen die großartigen Volksepen des XIII. Jahrh. allmähltg zurück vor den historischen Volksliedern, in welchen entweder frühere episch bearbeitete Stoffe nach dem gesunkenen Zeitgeschmack aufgewärmt, oder frische Erlebnisse der Zeit, wie z. B. die Schweizer- und Hussitenkriege, die Fehden des Adels und der Reichsstädte, im Volkston abgesungen wurden, so machten auch diese wiederum in dem Grade, als die Zeit arm wurde an allgemein ergreifenden Ideen, immermehr dem eigentlich lyrischen Volksgesange Platz. Der dichterische Zug des Volkes verließ die allgemeinen Kreise der objectiven Welt und

ihrer geschichtlichen Entwicklung im Großen und folgte nur noch der Spur eigener Erlebnisse bis in die stille Werkstätte des sich in sich selbst vertiefenden Ichs, das es im treuen Spiegel der Natur beschaute, das es zu einem unversiegbaren Quell reizvoller und anspruchsloser Lieder erschloß. Da sang nun der Hirte beim Kuhreigen, der Jäger und sein Horn belebten den Forst mit süßem Schall, selbst der Räuber verkürzte sich seinen finstern Aufenthalt mit gedämpften Weisen und Tönen. Der Bergknappe, der aus tiefem Schacht ans frohe Tageslicht tritt; Landsknechte, Reiter und Soldaten, welche mit ungebändigtem Muthe die Welt durchstürmen; der muntere Schiffer und Matrose, deß Schifflein schaukelnd durch die Wellen streicht; Handwerksbursche, die in der Werkstatt sich regen, auf der Herberge oder Wanderschaft mit ihren Zechbrüdern zusammentreffen; lustige Studenten beim Commers, Mütter und Ammen, die ihre Kleinen bald auf den Armen und dem Schoose, bald in der Wiege schaukeln; Jünglinge und Jungfrauen, die des Winters rauher Frost in die warme Spinnstube bannt oder süße Maienlust ins Freie auf den beblümten Anger lockt zu fröhlichem Reigentanze: sie alle sangen ihre Lieder, mischten ihre Töne in den Gesang der Vögel, in das Geläute und Blöcken der weidenden Heerden, in das Gemurmel der Bäche, in das Rieseln der Quellen, das Brausen der wogenden Gewässer, in das Rauschen der vom Sturmwind durchsausten Wälder und Haine, stimmten Jagd- und Schlachtengesänge an bei schmetterndem Hörnerschall, Trommetengeschmetter und Trommelklang, Trinklieder bei klirrenden Bechern und Gläsern, besangen dabei Wein und Liebe, das Glück der Heimath und des frohen Wiedersehens, den Schmerz des Scheidens und des stillen Sehnens. Die Natur lieh ihnen lebensvolle Bilder, Stoff und Unterlage für die verschiedenartigsten Empfindungen und Gefühle. Darum ist alles, was sie singen, voll Frische und Anschaulichkeit, voll Witz und Humor, kernhaft und markig, derb und eckig, natürlich und ungezwungen, frei sprudelnde Ergüsse des Innerlebens, einfach und kindlich, wahr und sinnig. Solche Lieder sind hervorgewachsen aus dem ureigenen Wesen und Leben unseres Volkes, so daß man höchst selten einen Verfasser davon kennt, man weiß nur, daß sie um jene Zeit im Umlauf gewesen, daß sie von Mund zu Munde giengen und so das Erbtheil der ganzen Nation geworden sind; viele sind dann aufgezeichnet und gesammelt worden, [1] viele

---

[1] Einen reichen Schatz von Volksliedern verdanken wir dem sammelnden Fleiße und sichtenden Kennerblick unseres gefeierten Dichters Ludwig Uhland.

mögen auch untergegegangen sein zugleich mit den dahin geschwundenen Generationen.

§. 194. So stand's mit dem weltlichen Volksliede um jene Zeit. Es währte aber nicht lange, so brach sich auch das geistliche Volks- und volksthümliche Kirchenlied Weg und Bahn, an den einfachen kräftigen Ton des ersteren sich anlehnend und so den kirchlich-religiösen Umschwung des Volksbewußtseins mächtig fördernd. Schon vor und noch mehr nach der Reformation legten Mönche und Geistliche und Prediger gegen die demoralisirende Tendenz mancher Lieder des weltlichen Volksgesanges, gegen rohe Gassenhauer und unzüchtige Buhllieder, welche ungescheut das ausgemalte Bild nackter Sinnlichkeit zur Schau trugen, einen gerechten und heilsamen Widerspruch ein. Zu diesem Ende machten sie es, wie h. z. T. die Jesuiten in Paris, sie bemächtigten sich der Formen und Melodien der weltlichen Lieder, welche am meisten verbreitet waren, und unterlegten ihnen einen sittlich religiösen Kern und füllten das Gefäß mit dem göttlichen Inhalt unseres christlichen Glaubens zum Zwecke kirchlicher und häuslicher Erbauung an. — Hermann, Mönch von Salzburg, begann schon im XIV. und XV. Jahrh. lateinische Hymnen und Sequenzen ins Deutsche zu übertragen; in gleichem Sinn und Geist förderte Heinrich von Laufenberg zu Freiburg den Volksgesang durch eine Menge geistlicher Lieder, wobei ihm aber nicht selten noch lateinische Brocken mitunterlaufen. Dann kam Luther mit seinen Gehülfen am Werke der Kirchenverbesserung und dichtete nicht bloß ältere Lieder zu seinen Zwecken um, sondern führte auch ganz neue Kirchengesänge in echt volksthümlicher Weise abgefaßt beim Gottesdienst ein. Heinrich Knaust aus Hamburg gab im Jahr 1571 eine ganze Sammlung geistlicher Lieder unter dem Titel heraus: „Gassenhawer, Reuter vnd Bergliedlin Christlich moraliter vnd sittlich verendert.“ Philipp Nicolai, auf der Grenzmark des XVI. und XVII. Jahrh. stehend, war, so viel bekannt, der letzte namhafte Gottesmann, welcher weltliche Lieder in geistliche umdichtete und dem Volkston getreulich anpaßte. [1]

---

[1] Das Weitere siehe in §. 262 bis zum Schluß.

Kapitel 2.

Vom Versmaß.

§. 195. Jene gewaltigen Stürme der Zeit, welche nach dem erschütternden Fall der Hohenstaufischen Fürstenhäupter über das Welttheater dahinbrausten, hatten während der politischen Zerrissenheit des deutschen Reiches auch die Einheit und Geschlossenheit des mhd. Sprachbaues gelöst und damit zugleich den festen Grund und Boden untergraben, auf welchem der kunstreiche Bau der mhd. Verse ruhte. Der erste Schritt dazu war bereits gethan mit der längst begonnenen Abschleifung und Abschwächung der alten vollgewichtigen Flexionssilben; nunmehr aber erreichte diese einen viel höhern Grad und Umfang und kein künstlicher Pfeiler hielt mehr den drohenden Einsturz zurück. Die meisten Wortendungen, Ableitungs- und Biegungssilben waren tonlos oder stumm und viele gänzlich ausgeschieden worden. Am großartigsten wurde die Tilgung des stummen e betrieben und dadurch einer ungewöhnlichen Häufung von Konsonanten Vorschub geleistet; blieb es auch in einsilbigen Wörtern vor einem Konsonanten stehen, so war wieder andererseits die Anhäufung schwachbetonter Partikeln unvermeidlich. Dies mußte natürlich unangenehme Härten erzeugen, den Rhythmus und Wohlklang der Verse beeinträchtigen, ihren Gang holperig und steif machen. Schon im XIV. Jahrh. bietet z. B. Halbsuter's Lied von dem Streit zu Sempach, das doch eines der besten Erzeugnisse aus der Uebergangsperiode ist, eine Menge harter, zum Theil aus dem allemannischen Dialekt entsprungener Wortkürzungen in Versen wie folgende L.B. 1, 921, 3 ff.

Do kam ein imb geflogen,
in dlinden er gnistet hat.

. . . . .

So redt der gmeine man.

Ferner 925, 33 ff., wo die erste Zeile fast mit lauter schwachen Tönen besetzt ist:

He wo er das nit het gthan,
so wurds deidgnossen han kostet
noch mengen biderman.

Aehnliches zieht sich durch's ganze Lied; als: zmorgenbrote, umbdgrinde, gdachtend, bston u. s. w.

Noch reichlicher ist das XV. Jahrh. mit Härten dieser Art bedacht. Gewöhnlich sind sie durch Synkope und Apokope entstanden und haben ihren Grund meistens in den vielen Vokalschwächungen, welche manche Dialekte bis ins Unkenntliche trieben. So sei hier nur der unter dem Einfluß der baierisch-österreichischen Mundart geschriebene Meistergesang des Michael Beheim erwähnt L.B. 1, 1005:

Hie wil ich Michel Behamer
mit singen machen offenber,
wie ketzer und auch zauberer
manchen menschen petœren.
u. s. w. u. s. w. (Vgl. §. 200.)

Man halte dagegen die volltönenden Formen, wie sie früher lauteten: offenbâr, zouberaere, manic (manec, manech, manich vom gothischen manags). Ferner vgl. man 1007 ff.: offenbarn : ervarn : larn (lerjan, lêren); erd : werd (während z. B. früher Hartmann die ungeschmälerten Formen werde : erde aufeinander reimt L. B. 1, 245, 5); erscheinn : unreinn menschn; 1009, 20:

und den leuten ir milch *versteln*,
und den mannen nemen ir *gseln*,
und sy zu irer liebe *weln*.

Bis in die mit dem XVI. Jahrh. beginnende neue Aera der deutschen Sprache hinein reicht das beschwerende und beengende Gewicht der Fesseln, welche durch gewaltsame Kürzungen und Zusammenziehungen, durch unberechtigte Provinzialismen, durch aufgedrungene falsche Wort- und Silbenbetonungen dem Versbau im Allgemeinen und dem Versmaß insbesondere auferlegt wurden. Luthers Lieder sind bekannt: sonst voll frischer Kraft und gedrungener Fülle, oft mit kühnen glücklichen Griffen in die werdende Dichtersprache angelegt, leiden sie dennoch gar häufig an den gerügten Formfehlern und theilen die allgemeinen Gebrechen jener Zeit, die der ganzen metrischen Kunst anklebten und sie bis zur Rohheit und Barbarei erniedrigt hatten. In seiner Uebertragung des „Te deum laudamus“ heißt es z. B.

zu 'rlösen das menschlich Geschlecht.
Du hast dem Tod zerstœrt sein Macht
Und all Christen zu Himmel bracht.
Du sitzst zur Rechten Gottes gleich ....
Und ehrn deinn Namen stetiglich.

Derselben Art ist sein bekanntes Meisterlied über Psalm XLVI: Ein veste Burg ist unser Gott.

§. 196. Es war aber auch eine äußerst schwierige, beinahe unmögliche Sache, sogleich das richtige Maß zu treffen und das wahre Verhältniß des Accentes bei allen einzelnen Wörtern und Silben zu finden und im Verse geschickt anzuwenden, nachdem so manches edle Reis am Lebensbaum des sprachlichen Organismus geknickt und aus seinem natürlichen Zusammenhang gerissen worden war, nachdem — um im Bilde fortzufahren — so manches Blatt, das einst vom dichterischen Hauch eines schöpferischen Geistes erfaßt und vom belebenden Odem des Sängers weiter getragen, bald in leise säuselnden Tönen bald in stürmisch rauschendem Gesange erzitterte, vom zerstörenden Wurm der Zeit angefressen, zusammengeschrumpft und abgefallen war, so daß nun für längere Dauer der an sich unverwüstliche Sprachstamm der deutschen Nation mit wilden Schößlingen sich überwuchern und verunstalten lassen mußte. Mochte auch der Wörtervorrath aus den dialektischen Fundorten noch so bedeutend vermehrt und in das Nhd. hinübergenommen werden, mochte man auch jetzt erst auf das Mittel kommen, durch Zusammensetzungen verschiedener Wörter neue Wortgebilde zu gewinnen und dadurch den beeinträchtigten Sprachschatz zu vergrößern, so war durch diesen mehr extensiven und für die metrische Fügung anfangs zweifelhaften Gewinn der intensivere Verlust an vollklingenden, kräftig tönenden und dabei doch geschmeidigen Endsilben keineswegs aufgewogen, ja er mußte im Anfange nur um so schmerzlicher empfunden werden, da man an ihnen zugleich die eigentlichen Träger und Stützen des alten Tieftones oder Nebenaccentes für die Hebungen verloren hatte, so daß man z. B. nicht mehr „fűegènt“, „véllèst“, sondern „sie fügen“, „du fällst“ las und betonte. Um diesem fühlbaren Mangel zu begegnen, sah man sich nach andern Nothbehelfen um. Das nächste Mittel, hebungsfähige Elemente zu gewinnen und einen Theil der bereits vorhandenen zu retten, bestand darin, daß man die ehmaligen organischen Kürzen der Wortstämme d. i. die ursprünglich kurzen Stammsilben, deren unsere alte Sprache die Fülle hatte, geradezu in wirkliche Längen verwandelte, sei es durch Dehnung des Stammvokals oder durch Position erzielende Verdoppelung des darauf folgenden einfachen Konsonanten, ein Verfahren, auf welches man eben durch den Umstand, daß die abgeschwächten Biegungssilben kein kräftiges Gegengewicht mehr ausüben konnten, wie von selbst geleitet werden mußte. So hatte, um Beispiele sprechen zu

lassen, die geschärfte Aussprache der Wörter văter, săgen, gĕben, schăden, tŭgent, wĭder, ĭm u. dgl. allmählig in die gedehnte vāter oder vatter, sāgen, ihm u. s. w. umgeschlagen. Ein solches dem Anschein nach höchst launenhaftes Spiel mit den Grundvesten des Sprachbaues führte natürlich auch eine Verrückung der an der metrischen Wage ziehenden Gewichte im Gefolge nach sich: zuerst Unsicherheit und Schwanken, dann Verwirrung, endlich völlige Auflösung und Verwilderung. Ein gewöhnlicher Vers mit vier Hebungen, wie z. B. folgender aus L. B. 2, XVI:

wíder dem schắden der hie geschícht,

wo einige Hebungen auf kurze, mit der schwachen Endung verschleifte Stammsilben fallen, mußte, sobald diese als lang galten, ganz anders ausfallen, er mußte bei fortdauernder Festhaltung betonter Nebensilben einen Ueberschuß von Hebungen ergeben und so gelesen werden:

wídèr dem schắdèn der híe geschícht.

Und doch konnten die abgeschwächten Nebensilben den alten Tiefton nicht mehr halten! Mithin mußten hieraus für die Bestimmung des Versmaßes unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten erwachsen. Es erübrigte am Ende nichts Anderes, als es dem Belieben jedes Einzelnen anheimzustellen, wie er betonen, wohin er die Accente verlegen, ob er sie überhaupt setzen und beachten sollte. Bei dieser schrankenlosen Willkür fand der Eine diesen, der Andere einen andern Ausweg. Die meisten Versemacher setzten sich mittelst der mechanischen Operation des bloßen Silbenzählens ohne Weiteres über die ihnen bereiteten Verlegenheiten des Versmaßes hinweg, während das Volk in seinen Liedern wenigstens die Hauptaccente noch aufrecht erhielt und so vor der gänzlichen Zerrüttung der metrischen Gesetze bewahrt blieb.

§. 197. Die Neigung zum Silbenzählen nahm ihren Ausgangspunkt in der vollendeten Kunstpoesie der vorigen Periode. Der Anfang war nämlich im XIII. Jahrh. von einzelnen lyrischen Dichtern, wie Walther, damit gemacht worden, daß sie bestimmte Rhythmen durchführten, Jamben und Trochäen, Daktylen und Anapäste, gemischt und ungemischt. Beispiele von gemischten Jamben und Trochäen finden sich L. B. 1, 377. 379. Durchweg trochäischer Gang ist eingehalten in L. B. 1, 375. 378. 380. 381; jambisches Maß in L. B. 1, 379, IV. 382, VIII. 390. Eine ganz entschiedene Hingabe an die Silbenzählung verräth Ulrich von Liechtenstein und zwar nicht mehr bloß in lyrischen Gedichten, in seinen Liedern L. B. 1, 636 ff., wo er Daktylen und Anapäste ge-

braucht, deßgleichen nicht bloß in seinem strophisch gebauten Frauendienst L. B. 1, 626 ff., sondern auch in seinem aus kurzen Reimpaaren bestehenden Frauenbuch, wo er Jamben und Trochäen zur Anwendung bringt. Noch mehr aber hatte Konrad von Würzburg dieser Gewohnheit gehuldigt, indem er die Silbenzählung auf alle seine erzählenden Gedichte, obwohl nicht durchgängig noch mit systematischer Strenge, ausdehnte und darum auch die Unterdrückung einer Senkung höchstens nach der dritten Hebung eines Verses und auch da nur meist inmitten eines Wortes sich gestattete, niemals aber Verse ohne alle Senkung baute, wie sie doch von jeher und in der besten Zeit vorkamen. [1]

§. 198. So lange neben einer festgesetzten Silbenzahl ein kunstgerechter Wechsel von Hebung und Senkung einhergieng, wie bei den eben genannten Dichtern, die ja noch der bessern Zeit angehören, stand man dem Verfall der Verskunst immer noch ferne und verstieß keineswegs gegen die Sprachverhältnisse und die darauf gebauten metrischen Regeln. Die Verwirrung tritt erst da ein, wo man wegen vollendeter Schwächung der Nebensilben die alten Tieftöne gänzlich fallen ließ, im XIV. und XV. Jahrhundert. Denn nun artete das metrische Verfahren der Dichter nach zwei Seiten hin aus: bei den einen ward ein gekünsteltes Zählen der Silben mit völligem Verzicht auf ihre richtige Betonung, bei den andern ein kunstloses Zählen der Hauptaccente ohne weitere Beachtung der Silbenzahl zur Regel. Eine Zeitlang ist noch ein unentschiedenes Schwanken zwischen beiden Arten der Messung sichtbar und zwar in den meisten Dichtungen, welche um das Jahr 1300 entweder kurz vor= oder kurz nachher abgefaßt sind: so im jüngern Titurel, wo zwar die Zahl der Hebungen richtig eingehalten, aber auch die Silben meistentheils gezählt zu sein scheinen, denn die kurzen Zeilen der siebenzeiligen Strophe haben 3 Hebungen und meist 7 Silben, während bei den langen Zeilen von 5 Hebungen die Silbenzahl zwischen 10 und 12 schwebt, wozu die in §. 148 extr. stehende Strophe zu vergleichen ist; — Hugo von Trimberg vertheilt die 4 Hebungen seiner epischen Verse auf 7—9, seltener auf mehr Silben L. B. 1, 775. Scholl 1, 409 ff.; — Meister Hadlaub betont dergestalt daß die Zahl der Silben wenigstens in den sich entsprechenden Zeilen der einzelnen Strophen im Allgemeinen so ziemlich übereinstimmt L. B. 1,

---

[1] Vgl. Haupt, Zeitschrift 2, 374; — zu Engelh. 366; — zu Iwein 419.

793; — die epischen Verse des Eckenliedes und der andern in der Bernerweise abgefaßten Gedichte gleiten in dem einförmigen Gange jambischer und trochäischer Rhythmen dahin, und dabei haben die stumpf gereimten Zeilen vier Hebungen mit Ausnahme des letzten Verses der Strophe, welcher gleich den klingenden Verszeilen nur dreimal gehoben ist L. B. 1, 733 (vgl. §. 242); — Hugo von Langenstein L. B. 1, 755 und Ottokar von Steiermark L. B. 1, 821 verzichten zwar förmlich auf die Nebentöne, theilen aber immer noch eine bestimmte Zahl von Hebungen aus, nämlich stets drei für jeden Vers ihrer kurzen Reimpaare, mögen diese nun stumpfen oder klingenden Schluß haben; — um so stärker dagegen tritt das Unentschiedene und Ungeregelte des Versbaues bei Bonerius gegen die Mitte des XIV. Jahrh. hervor: L. B. 1, 841.

§. 199. Diesem schwankenden Zustand der Metrik, welcher das erste Stadium ihres Verfalles bezeichnet, war noch lange nicht ein Maß oder Ziel gesetzt; noch bis zum XV. Jahrh. ringt das alte Gesetz des Versbaues und der Betonung erfolgreich um die Fortdauer seiner Existenz gegen die es untergrabenden Mächte. So sucht der namhafteste Dichter jener Zeit, Peter Suchenwirt aus Oesterreich, welcher in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. lebte, trotz der Ungunst seiner Zeit und ihrer Richtung an der frühern Betonungsweise so viel als möglich festzuhalten, wie man sich aus seinen auserwählten Stücken in L. B. 1, 909 ff. überzeugen kann.[1] — Ebenso konnte der Volksgesang von der altherkömmlichen Weise der Accentuirung nicht so leicht sich lossagen. Von ihm gilt immerdar noch, was J. Grimm in dieser Rücksicht urtheilt: „In manchen alten Liedern ist noch die Freiheit der Volkspoesie, wo es auf einige Silben mehr oder weniger gar nicht ankommt.“ Die Volksdichter kehren nämlich immer wieder auf den alten, schon bei der Alliteration befolgten Grundsatz zurück, demzufolge nur die stärker betonten Silben mit großen Accenten oder Hochtönen bedacht werden, während man die schwächer betonten oder unbetonten Silben, deren es nun so viele geworden waren, in beliebiger Anzahl in die Senkung (Malfüllung) verweist. Dabei haben sie vor den herabgekommenen Kunstdichtern den großen Vortheil

[1] Das Nähere findet man bei Koberstein, dem gelehrten Verfasser der bekannten deutschen Literaturgeschichte, in seinen »Quaestiones Suchenwirtianae«, Naumburg 1828 u. 1842, sowie im Pförtner Jubiläumsprogramm: „Ueber die Betonung mehrsilbiger Wörter in Suchenwirt's Versen“, Naumb. 1843.

voraus, daß ihre Betonung, wenn auch nicht streng regelrecht, so doch eine natürliche, den veränderten Sprachverhältnissen treu sich anschließende ist, weil sie den gesunkenen Tonwerth der abgeschwächten Nebensilben nicht über Gebühr hinaufschrauben, sondern nur die Hauptsilben ins Auge fassend auch diesen nur die Hauptaccente einräumen. Diesen volksthümlichen Charakter einer freiern metrischen Messung tragen z. B. die Verse des Traugemundliedes aus dem XIV. Jahrh. in L. B. 1, 831 ff. und zum Theil die Weingrüße Rosenblüt's aus dem XV. Jahrh. wie jene in L. B. 1, 1009 ff. I., nicht zu gedenken der vielen Volkslieder, welche Uhland, Soltau und Andere gesammelt haben, wozu Scholl 1, 569, 7 zu vergleichen ist. Die oft unverhältnißmäßig langen Verszeilen gegenüber den kürzeren beeinträchtigen das Versmaß deßwegen nicht, weil die schwächern Töne unberücksichtigt bleiben und mit den Hampttönen über sie hinweggeschritten wird. Es wird uns wohl nicht entgehen, daß die Nachwirkung des alten Gesetzes von der freien Messung der Silben nach Accenten, nach ihrem stärkern oder schwächern Sinnwerth in Volksliedern sogar bis auf unsere Gegenwart fortdauert; bei ihrem Absingen lassen sich die bald überschüssigen, bald mangelnden Silben in einer Verszeile leicht ausgleichen, dort durch Auflösung einer Note in kleinere Taktheile, hier durch Schleifung der Noten.

§. 200. Wo aber jegliches Gefühl für den Tonwerth der metrisch verwendeten Silben förmlich erstorben ist, wo ihre Veranschlagung durchaus unabhängig von der Stärke und Schwäche ihres Accentes erfolgt und dafür der rohe Mechanismus des Silbenzählens sinnlos waltet, wie nämlich in den Meisterschulen schon des XV., noch mehr aber des XVI. Jahrh., da ist die metrische Kunst in ein weiteres Stadium ihres Verfalles getreten, ja auf die tiefste Stufe ihrer Erniedrigung herabgesunken: der an sich löbliche, aber irre geleitete Eifer des Dichtens und Singens hat die Harmonie zwischen Geist und Form untergraben und so die äußern Maßverhältnisse im Versbau völlig zertrümmert. Nicht als ob die Meistersänger gar keine guten Verse hätten zu Stande gebracht, wenn sie, das Maß zu treffen und ihre Reime anzubringen, die Silben einer Versreihe so zu sagen an den Fingern abzählten; mußte ja doch des Zufalls launenhaftes Spiel einen geübten Verskünstler auch manchmal den rechten Ton finden lassen und ein instinktartiger Trieb sein mechanisches Thun unterstützen, daß er neben vieler geringer Waare auch manches gut gerathene, wie nach Regeln fein gedrechselte Stück aus seiner Werk-

statt lieferte: sondern daran hieng's, daß diesen sogenannten Meistern insgesammt das wahre künstlerische Bewußtsein von der Richtigkeit oder Fehlerhaftigkeit ihres handwerksmäßigen Verfahrens beim Versbau gänzlich abgieng. Ihr Ohr vermochte nicht die grellen Mißlaute zu erkennen, die sich ihren Tönen untermischten; und wenn ihre Verse an einem ungeregelten, gleichsam fieberartigen Taktschlag, dem Krebsschaden der Zeit, litten, so waren solche krankhafte Störungen des rhythmischen Ganges vor ihren Augen verborgen. Um sich hievon völlig überzeugen zu können, so möge hier aus dem in §. 195 erwähnten Meistergesang des Mich. Beheim die letzte Strophe stehen:

Noch vint man mancherhand gestüp, da ich ietzunt nit innen grüp. Dis ist alles nit wann gelüp, das man nit glaben selle:	1. Stollen.
wann ob ez wol also beschicht, so ist ez doch umb anders nicht, dann es der teufel nur zuricht, das sein unglab werd veste. Darumb rat ich daz beste,	Abgesang.
wer mit solchem zauber umb ge, das er abloß und davon ste, e es in bring in ewig we in das abgrund der helle.	2. Stollen.

Hier geht das Versmaß ohne einen geregelten Tonfall der Silben rein nur nach der Zahl der Silben: die stumpf gereimten Verszeilen haben durchgängig acht, die weiblich klingenden stets sieben Silben; und fast könnte man versucht sein, dort je vier, hier je drei Hebungen anzunehmen, würde uns nicht der holperige Gang mancher Verse daran erinnern, daß betonte und unbetonte Silben regellos durcheinander geworfen und an keinen musikalischen Takt gebunden sind. Die späteren, schon in die nhd. Periode der Sprachbildung fallenden Meistergesänge und sonstigen Gedichte eines Hans Sachs und Adam Puschmann, die Lieder und Gesänge Dr. M. Luther's und Anderer erheben sich zwar weit über die rohe und ungeschlachte Sprache der Beheim'schen Verse, fallen aber in Bezug auf das Versmaß, da dieses gleichfalls nur nach der Silbenzahl bestimmt wird, immer noch der gleichen Fehlrichtung anheim und gehen manchmal auf solch steifen Füßen einher, daß ein ganz unebener und holperiger Lauf des Rhythmus daraus entsteht. Wir können uns bei dem Lesen

dieser Gedichte, wiewohl sie uns durch den neueren Sprachstand, den sie einnehmen, schon viel näher gerückt sind, und trotz des poetischen Geistes, der in ihnen wehen mag, des Gefühles der Mißbilligung und des innerlichen Mißbehagens, das uns die Wahrnehmung so grober Verstöße gegen die einfachsten Gesetze der Betonung aufdrängt, nicht erwehren.

§. 201. Diese Uebelstände, welche an der Form oder Technik der Dichtersprache hafteten und jeden wahrhaft poetischen Aufschwung erschwerten, dauerten so lange an, als der eigentliche Schlüssel zur Lösung des metrischen Räthsels nicht gefunden war. Wohl ahnete man längst schon das Geheimniß, worin es etwa bestehen müßte; aber Unverstand und Vorurtheil vermochten nicht die alten erhaltenen Trümmer der Sprache mit ihren Neubildungen in Einklang zu bringen oder griffen, im Finstern tappend, nach verkehrten Mitteln und wollten quantitirend verfahren, während doch das Wahre nur aus der Sprachweise und dem Gesange des Volkes entnommen werden konnte. Das war die einzige lautere Quelle, aus der man Klarheit schöpfen konnte; der einzige Schlüssel zur Enträthselung des verborgenen Geheimnisses lag in den Liedern des Volkes; wer seiner Töne lauschte, wer seine Weisen sich aneignete, that oft einen richtigen Griff, der erste aber, der es vollständig, klar und deutlich erfaßte, der es auch kund und offenbar machte vor Jedermann, das war, wie schon früher bemerkt worden (§. 192 extr.), **Martin Opitz von Boberfeld**, der Stifter der ersten schlesischen Dichterschule, welcher, wie man auch über seine Leistungen als Dichter urtheilen mag — auf dem Gebiete des Lehrhaften hat er Namhaftes, ja Vorzügliches geleistet — jedenfalls das Verdienst hat, nicht nur der Begründer der neuern Prosodie und Metrik, sondern auch der Schöpfer einer reinen, wohlklingenden Sprache zu sein. Seitdem er in seiner deutschen Poeterei die Grundsätze der nhd. Versmessung festgesetzt, seitdem er und seine Schule in zahlreichen Dichtungen dieselben praktisch angewendet hat, brach sich das neue System immer mehr Bahn und blieb maßgebend bis auf den heutigen Tag. *Das eigentliche Wesen des neuern Versbaues besteht nun in der harmonischen Verschmelzung der beiden, so lange miteinander im Kampfe gelegenen Elemente, der Zählung der Silben mit der Zählung der Accente.* Damit ist das Prinzip der Quantität, die Lehre von der Länge und Kürze der Silben, welcher der Accent in unserer alten Sprache und Dichtung denn doch einige Geltung neben sich eingeräumt hatte, vollends über Bord

geworfen, die alten Gesetze des Versbaues theilweise vernichtet worden; eines aber ist geblieben oder vielmehr in sein altes Recht wiedereingesetzt worden, die Abwechslung zwischen Hebung und Senkung, nur mit dem Unterschied, daß sie sich ebenso genau nach der Zahl der Silben wie nach dem Tone oder Accente, den wir bereits in Prosa auf die einzelnen Wörter und Silben ohne weitere Beachtung der organischen Längen und Kürzen zu legen gewohnt sind, richtet und darum auch ganz gleichmäßig ausfällt. Wir betonen die Silben der metrisch verwendeten d. h. zu Versen verbundenen Wörter beinahe ebenso wie in der ungebundenen Rede; wie von selbst, weil von jenem logischen und rhythmischen Gesetze unserer Sprache geregelt und gegängelt, fallen die einen Silben in die Arsis (Hebung), die andern in die Thesis (Senkung), folgen aber in der gebundenen Rede so regelmäßig aufeinander und wechseln so genau miteinander ab, daß wir beide Arten von Silben, betonte wie unbetonte, an den Fingern abzählen können. So erst sind uns auch seitdem die griechischen und römischen Versmaße und Versarten möglich geworden. Wir können sie jetzt nachahmen, ohne uns zu ihrem Prinzip der Quantität bekennen zu müssen; wir dürfen, da wir an den betonten und unbetonten Silben unserer Sprache ein genügendes Ersatzmittel für organische Längen und Kürzen haben, bloß auf die Stellung der einzelnen Wörter Bedacht nehmen, auf ihre syntaktische Fügung, welche so eingerichtet werden muß, daß wir die für ein bestimmtes Metrum erforderlichen Versfüße gewinnen und durch deren passende Zusammenstellung Verszeilen bilden, die sich mit den nachgeahmten klassischen Versen und Versmaßen wenigstens in dem gleichen Rhythmus bewegen. Da gibt es dann nicht mehr bloß Jamben und Trochäen, wie sie schon so häufig in der mhd. Lyrik vorkamen, sondern auch Anapäste und Daktylen, die früher eine seltenere Erscheinung waren; es gibt endlich, außer den den Romanen abgeborgten Vers- und Strophenarten, wie z. B. Sonetten, Terzinen, auch klassische Formgattungen, förmliche Hexameter und Pentameter, adonische Verse, sapphische Strophen u. dgl. m. Es dürfte sich der Mühe lohnen, ihrer historischen Entwicklung auf dem Boden der deutschen Poesie eine weiter eingehende Betrachtung zu widmen.

§. 202. Die ersten Versuche mit Einführung fremder, namentlich aber antiker Versmaße, Versarten und Strophen in die deutsche Poesie, wo sie mit Absicht gemacht wurden, fielen natürlich noch sehr unvollkommen aus, um so mehr als sie gerade in die

Zeit des Ueberganges aus dem Mhd. ins Nhd. fielen, wo die alten Gesetze der Betonung, die vielleicht noch am ehesten ihr Gelingen hätten verbürgen können, bereits außer Kraft gesetzt und die neuere Metrik noch nicht geschaffen war. Wenn Docen und Schlegel schon in Wolfram's Titurel einige vollständige Hexameter gefunden haben wollten, so hält ihnen Wilhelm Wackernagel [1] einfach die damals übliche Betonungsart entgegen, kraft welcher nicht nur die Versfüße rein auf der Zahl der Hebungen beruhten, sondern die Hebungen selbst auch nach ganz andern Regeln über eine gewisse rhythmische Reihe vertheilt wurden. So durfte z. B. folgender Vers, mag er auch noch so sehr einem Sechsfüßler (Hexameter) ähneln, nicht nach den von uns unterhalb der Linie verzeichneten und durch Einschnitte gesonderten sechs Versfüßen, sondern mußte nach den oberhalb durch Akute angezeigten acht Hebungen gelesen werden:

hât dich mîn|müemel be|twúngen, o|wól dich dér|lieplíchen|mélde.

Die frühesten historisch nachweisbaren Spuren deutscher Hexameter entdeckt man um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Sie haben ganz die Versart und Reimweise der lateinischen leoninischen Verse, aus denen sie auch sicherlich ins Deutsche übertragen sind, z. B.

Merkit nu *rechte* welche sachin schelin an dem *echte*.

Andere mischen beide Sprachen wechselnd in einander, wie die Grabschrift zu Doberan vom Jahr 1388, worin das Deutsche, je die erste Hälfte der Hexameter bildend, vor dem prosodischen Gesetze des Lateinischen sich völlig beugen muß; der Anfang lautet:

Hier Peter *Wiese* tumba requiescit in *ista*.
God geve öm *spiese* cælestem . quique leg*is* *sta*.

Ein ähnliches Sprachgemengsel bieten uns jene in leoninischen Hexametern abgefaßte Haushaltungsregeln aus dem XV. Jahrh. in L. B. 1, 1030 u. Scholl 1, 878, IV., wo umgekehrt die lateinischen Wörter gewaltsam unter das Joch des deutschen Accentes gezwängt zu sein scheinen, wenn es z. B. heißt:

Iss gens Martin*i*, wurst in festo Nicola*i*.
Kauff holtz Johann*is*, wiltu es haben Michael*is*.

---

[1] In seinem höchst schätzenswerthen Werkchen, welchem wir auch viele der nachfolgenden Beispiele entnommen haben: Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock, Berlin 1831.

Nur als Curiosum der Erwähnung werth sind die barbarischen Verse eines aus derselben Zeit stammenden lateinisch-deutschen Vocabulariums, in welchem lauter Hexameter wie folgender Art vorkommen:

Pawus vel pabo phaw, cignus tibi swan est,
Nisus eyn Sperber, accipiter habicht tibi signat.

Nicht zu verwechseln ist damit ein anderer Barbarismus oder Mißbrauch der Muttersprache, wobei man — freilich mehr nur als Spielerei — die Wörter derselben mit angehängten lateinischen Deklinations- und Konjugationsendungen abwandelt. Man heißt dies, wie bekannt, die makaronische Poesie, welche eben auch um jene Zeit entstanden und ohne Zweifel aus Italien nach Deutschland eingewandert ist. Ihr Werth und ihre Beschaffenheit kann aus einigen Versen von Hochzeitscarmina, die aus dem XVII. Jahrh. stammen, ersehen werden:

Lobibus Ehstandum quis non erheberet hôchis
Himmlorum sternis gläntzentium ad usque gewölbos?

. . . .

Et sic beispielo könnatis erhärtere vestro
Vos ipsi, quod in Ehstando non sint nisi freudæ.
Idque scholæ wünschit Petri Dresdensis Alumnus.

§. 203. Weil nun auf dem bisher eingeschlagenen Wege das rechte Einvernehmen mit dem deutschen Accente nicht gefunden werden konnte und deßwegen alle Nachbildungen des heroischen und elegischen Versmaßes der Alten mangelhaft blieben, so eröffnete Konrad Gesner um's Jahr 1555 eine neue Reihe von Poeten oder metrischen Künstlern, welche für den abenteuerlichen Gedanken einer rein antiken Versmessung nach quantitativem Gesetze in die Schranken traten und dafür einer nach dem andern die Ehre einer neuen Erfindung beanspruchten, während sie doch damit an dem Geist und Buchstaben des Gesetzes deutscher Prosodie nur um so schwerer sich versündigten. Denn wenn Gesner seine reimlosen Hexameter und Hendekasyllaben — der Reim däuchte ihm nur eine lästige Fessel zu sein — meist aus Spondeen bildete, Versfüße, welche der deutsche Accent am wenigsten zulassen will, und dabei die Daktylen bei jenen Versen nur im fünften, bei diesen im zweiten Fuß anbrachte, so kam bei einem solchen undeutschen Spondeenzwang nicht selten die widernatürlichste Betonung der Wörter unserer Sprache heraus, indem manchmal die unbedeutendsten Silben, die an und für sich tonlos oder tieftonig sind, in die Arsis zu stehen kommen, während daneben die ge-

wichtigsten und den Hochton erfordernden Silben zur Senkung herabsinken, so z. B. in folgenden Hexametern L. B. 2, 117:

Es macht alleinig der glaub die gleubige sælig,
Und darzuo fruchtbar zur lieb: unnd guetige hertzen
Allwæg inn menschen schafft er . kein muosse by imm ist,
Und kein nachlassen nienen . er würcket in allen
Rechtgschaffnen gmueten alls guots und uebige früntschafft.

Seine phaläcischen Verse (elfsilbig, hendecasyllabus) klingen wegen verhältnißmäßig öfterer Wiederkehr der Daktylen etwas besser, L. B. 2, 117:

Heer Gott | Vatter in | himmlen | eewig | einig,
Dyn nam | werde ge|heili|get, ge|êret. u. s. w.

Als gelungen können seine jambischen Dimeter gelten, denn hiebei wurde er mehr von der Sprache selbst und ihrem Geiste unterstützt. Vgl. ebendaselbst:

O Vátter únd genä́digér
Herr Gótt in hímmlen hö́he,
Erbárm dich ǘber ménschliché
Uns ángebórne blö́de.
u. s. w.

§. 204. Die gleichen Regeln antiker Verskunst einhaltend reitet bald darauf Johann Fischart (gest. 1589) auf seinen „Sechstrabenden und Fünftzelterigen Reimen", worunter er seine Hexameter und Pentameter versteht, ins Feld der Streiter und tummelt so zu sagen seinen spondeenscheuen Renner in meist daktylischen Sprüngen rasch hinweg über alle Hindernisse, die der rebellische Laut deutscher Zunge ihm in den Weg legt. Sein Trost ist: »Si non bene sonant, attamen curriliter tonant.« Und unter dem freudigen siegesgewissen Zurufe: »Ergo auff und darvon, laßt den Zelter gohn« kommt er mit seinen Hexametern und Pentametern im Geleite der Reime, die sein Vorgänger verschmäht hatte, herangesprengt:

Dapffere meine Teutschen, adlich von Gemüt und Ge*blüte,*
Nur ewrer Herrlich*keit* Ist dieses hie zube*reit.*
Mein Zuversicht jeder Zeit ist: hilfft mir göttliche *Güte,*
Zu preisen in Ewig*keit* Ewere Großmütig*keit.*

Das Weitere dieser seiner „Geschichtklitterung", einem satyrischen Roman, entlehnten Probe bei Scholl 2, 107 f. u. L. B. 2, 136 ff.

§. 205. Fischart hat auch jene in §. 181 erwähnte Sonettenform

der Romanen nachgeahmt, aber auf eine freiere, von der gewöhnlichen Regel abweichende Art, indem er a) nach Aehnlichkeit des Anakreontischen Klinggedichtes der italienischen Poesie Vierfüßler zum Versmaß nimmt statt der Fünf- oder Sechsfüßler; b) hinsichtlich des Reimes die zwei Quartette nicht völlig sich decken läßt, sondern für ihre mittleren Reimpaare verschiedene Bindungen hat, woraus sich dann die Reimformel abba:acca:dde:ffe ergibt; endlich c) indem er bisweilen dem letzten Terzett eine Reihe weiterer Reimzeilen anhängt, was die Italiener »sonetto codato« d. i. geschwänztes Sonett nennen. Vgl. Kurz 2, 27—30. Z. B.

Und wie es eim Mann vbel steht,
wan er sich Weiber geschäfft annimpt:
So vbel es sich auch gezimpt,
Wann ein Weib Mannsgeschäfft hie thet,
Der Mann ein Gret, das Weib als nöt,
Wann Sardanapalus will spinnen,
Semiramis die Landt gewinnen,
Welchs Tyranney ist all zu schnöd,
So die Leut machet widersinnig.
Drumb list man vom Egypten König,
Der das er sein Volck weibisch schafft,
Liß Männer thun der Weibergschäfft,
Weiber anmaßen Männerkräfft,
Damit keins bhielt sein eygenschafft.

§. 206. Uebrigens war Fischart nicht der erste gewesen, der romanische Strophengattungen nachgebildet hat. Abgesehen von Meister Stolle und seinem Allement-Ton (§. 181) gieng ihm darin zunächst Paul Melissus Schede voran (1539—1602), der neben dem Ruhm, durch seine lateinischen Gedichte das Adelsdiplom und die Dichterkrone aus Kaiser Ferdinand des Ersten Hand sich erworben zu haben, auch bei seinen deutschen Liedern, obwohl sie auf volksthümlicher Grundlage fußen, ein bedeutendes künstlerisches Geschick an den Tag legte. Wenn auch seine Versuche in Nachbildung italienischer und französischer Versarten und Strophen als die Erstlinge in ihrer Gattung nicht gleich so gelungen aus seiner Hand hervorgehen konnten, so sind sie doch mit vieler Sorgfalt angelegt und durchgeführt. Seinen Sonetten legte er das Alexandrinermaß (Sechsfüßler), seinen Terzinen die Fünffüßler zu Grunde. Zur Bezeichnung der prosodischen Verhältnisse der Vokale brachte er dabei

verschiedene, nicht gehörig verstandene Zeichen, Punkte, Acute u. dgl. an, wie man das aus den Terzinen in L. B. 2, 125, IV. (über Ps. 37) ersieht:

Nit meng dich ein, gesellig aus nacheifer,
Mit böswichtern uof diser schnöden wélt:
Noch uber's gluk böser schelk neidisch eifer:
Dan uof di letzt zuom stuortz nider-gefélt
Wird màn s'im schnips als wisengras ábmeën,
Uond wærn hinfaln wi grunes kraut am féld.
Hoff' auf den Hern, fleís dich guots zuo begêen:
Bewôn das land zuor bleibuongë gewies,
Aller nottuorft dich ner treulich versêen.
u. s. w. u. s. w.

Diese Terzinen nun bilden eine forlaufende Kette von dreigliederigen Reimsätzen, deren jeder nach der Formel a b a gebildet und wovon einer an den andern in der Weise angehängt ist, daß das erste Glied d. i. die erste Verszeile des jedesmal neu hinzutretenden dreigliederigen Absatzes immer den Reim des zweiten d. i. mittleren Gliedes aus dem zunächst vorangehenden Absatze wiederaufnimmt, während bei dem zweiten oder mittleren Glied (Verszeile) des jedesmal neuhinzutretenden dreigliederigen Absatzes jedesmal ein neuer Reim angebracht wird, der in derselben Weise wieder in den nächsten Absatz übergeht u. s. f. Demnach gestaltet sich die Reihenfolge der Reime in den zusammengehängten Terzinen folgendermaßen: a b a : b c b : c d c : d e d : e f e : f g f : g h g : h i h u. s. f.

§. 207. Um wieder auf die antiken Metra zurückzukommen, so hat ungefähr um dieselbe Zeit auch Joh. Clajus (gest. 1592) die nach ihrem Muster fabrizirten Produkte seiner poetischen Muße mit seiner Grammatica Germanicae linguae (Lips. 1578) vom Stapel laufen lassen. Er trägt aber trotz seiner quantitativen Versmessung dem deutschen Accente doch schon etwas mehr Rechnung, wenigstens in der Theorie. Denn er stellt gewisse prosodische Regeln auf, welche das strenge Gesetz der Position für unsere Sprache ermäßigen. So seien z. B. von dem alten Grundsatz: »Vocalis ante vocalem brevis est« manche Silben ausgenommen, zu dehnen und mit dem Zeichen des Circumflex zu versehen; m erleide keine Elision; Schlußvokale werden apokopirt, nicht aber elidirt; das demonstrative Fürwort der, die, das unterscheide sich durch circumflectirte Länge von dem gleichlautenden Geschlechtsworte, welches geschärft auszusprechen

sei. Clajus hat sich keineswegs auf Nachbildungen des heroischen und elegischen Versmaßes der Alten beschränkt, sondern auch in jambischen Dimetern, phaläcischen Versen und sapphischen Strophen sich versucht. Hier ein leoninisch gereimtes Distichon nach L. B. 2, 166:

Gótt, sey | méin Bei|stánd, barm|hérziger | éwiger | Héiland:
Dénn ich | bín dein | Knécht; | máche mich, | Hérre, ge|récht!

Schon vor ihm finden sich Versuche mit sapphischen Strophen. Die frühesten sind wohl diejenigen, welche ums Jahr 1517 Martin Myllius (Miller) gemacht hat, die aber auch deßhalb voll grober Verstöße gegen die deutsche Betonungsart und nicht weiter zu beachten sind (Vgl. übrigens Kurz 1, 615 f.).

§. 208. Nicht viel besser waren die lyrischen Versarten, welche Joh. Kohlros und Sixt Birck zu Basel um 1532 nach Analogie der griechischen Tragiker in ihre geistlichen Schauspiele eingereiht haben, damit sie von einem Chor gesungen würden. Es wird zwar in ihren sapphischen und asklepiadeischen Oden (L. B. 2, 25 — 32) an der zur Bildung der Versfüße erforderlichen Zahl von Silben festgehalten; um jedoch den rhythmischen Gang der Verse, welchen die antiken Vorbilder haben, allenthalben einzuhalten, müßte man der Betonung der deutschen Wörter furchtbare Gewalt anthun, und die dabei so reichlich gespendeten Cäsur= und Endreime vermögen hiefür nur einen unvollkommenen Ersatz zu bieten. Beispiele:

a) Sapphische Strophe.

Gótt grueß üch schonè, hie in einer gmeyne,
Ýff disem plonè, alle groß vnd kleyne
Hérren vnd gsellèn, losen was wir wellen,
űch hie erzellen.

b) Asklepiadeische Strophe.

Non lond vns fromme lüdt Loben den herren millt,
Der vns bhuet alle zyt, Er ist die hilff vnd schillt
Deren die imm vertruwen Förchend, lieben, uff inn buwen.

§. 209. Doch der Weg war gebahnt; man rückte dem Ziele immer näher. Georg Rudolf Weckherlin aus Stuttgart (1584 — 1651) war gleichsam wider Willen der Vorläufer Opitzens geworden. Wie überhaupt seine Bemühungen um die Hebung der Dicht= und Verskunst nicht ohne glückliche Erfolge waren, so sind auch seine Verdienste um Einfüh=

rung ausländischer, fremder Versmaße und Dichtungsarten, antiker sowohl als moderner, nicht gering anzuschlagen. Zwar stellte er sich in der Behandlung des Silbenmaßes weder entschieden auf den volksthümlichen Boden, wo ein freierer Rhythmus herrscht und allein die Accente den Ausschlag geben, noch schloß er sich völlig der noch zu seiner Zeit von Opitz ausgegangenen neuen Richtung der Verskunst an, sondern hielt nach Art der Franzosen eine genaue Silbenzählung ein; aber sein dichterischer Genius lehrte ihn doch dabei in den meisten Fällen das Richtige finden, und er wußte in seiner Weise manche Klippe zu umsegeln, an der bisher so viele Versuche gescheitert waren, manche Schwierigkeit zu überwinden, welche die deutsche Sprache bald durch ihre Neigung zu vorherrschend jambischem oder trochäischem Gang wie im Alexandriner, bald durch ihre große Zahl zusammengesetzter, und zu harten Elisionen drängender Wortformen, überhaupt aber durch die ihrer syntaktischen Fügung anklebende Unbehülflichkeit in den Weg legte: er liebte den Wechsel der Rhythmen, verschmähte die immer gleiche Folge der Versfüße, und bildete so seine Oden, Eklogen und andere Gesänge in freierer, ihm eigenthümlicher Weise einem Horaz, Pindar oder Anakreon nach, schuf Epigramme bald nach Art der Alten, bald nach der volksthümlichen Weise der Priameln, endlich Villanellen, Sextinen und Sonetten nach romanischen oder englischen Mustern; vgl. Scholl 2, 169—174. Unter seinen Oden sei hier nur die erstere der in L. B. 2, 259, I.—III. aufgenommenen („An den regierenden Hertzogen zu Wirtemberg, H. Johann Friederichen u. s. w.") wegen der künstlichen Einrichtung in Strophen, Antistrophen und Epoden und der echt klassischen Behandlung des Stoffes erwähnt; wie weiß er da den Ton der Alten so meisterlich zu treffen, wenn er also zu singen anhebt:

Gleichwie ein Patron, welcher lang
Sein schif nach nohtdurft wol versehen,
Oft pfleget in des Ports außgang,
Erwartend guten wind, zu stehen,
Damit er mit behertzter hand
Mög seine seegel schnell auffziehen,
Und muhtig von der armut fliehen
Durch guten winds und glicks beystand:
Also will ich mich nicht bewœgen,
O mein Printz, meine zuversicht,
Biß ihr durch ewrer hand vermœgen

Mit einem klaren angesicht
Die seeglung werdet selbs auflœgen.

Seine Epigramme sind voll körnigen Witzes und haben eine ansprechende, einfache, abgerundete Strophengestalt: Kurz 2, 67. Scholl 2, 173, V. L. B. 2, 274. So z. B. eine Grabschrift:

Hie ruhwet Martin Faulermann,
Wan man den ruhwen sagen kan,
Der seinen lebtag nichts gethan.

Ein anderes »Herr Witzleer«:

Du bist keines Weisen Freund,
Weil du selbst keiner,
Und den Narren bist du feind,
Weil du selbst einer.

Die Sonettenform, deren feine und vollendete Muster bei Italienern, Franzosen u. s. w. er allerdings noch weit hinter sich lassen mußte, verstand er dennoch durch eine reiche, kräftige, ausdrucksvolle Sprache, durch Entfaltung einer ungemeinen Gedankenfülle innerhalb des durch die Reimgesetze vorgezeichneten Raumes mit meisterlicher Kunst zu handhaben. Bei der Anordnung der Reime band er sich nicht immer an eine und dieselbe Formel, z. B. L. B. 2, 272 f. V. und VI: a b b a : a b b a : c d c d c d; Scholl 2, 171, III : a b a b : a b a b : c d c d c d. Ein anderes (bei Kurz 2, 47, 7) hat nur zwei Reime durch beide Quartette und Terzette hiedurch : a b b a : a b b a : b a b a b a und lautet:

Das Leben, so ich führ, ist wie der ware Tod,
Ja über den Tod selbs ist mein trost-loßes Leben:
Es endet ja der Tod des menschen pain vnd Leben,
Mein Leben aber kan nicht enden diser Tod.
Bald kan ein anblick mich verletzen auff den Tod,
Ein andrer anblick bald kan mich widrumb beleben,
Daß ich von blicken muß dan sterben vnd dan Leben,
Vnd bin in einer stund bald lebendig, bald Todt.
Ach Lieb! verleih mir doch nunmehr ein andres Leben,
Wan ich ja leben sol, oder den andern Tod,
Dan weder disen Tod lieb ich, noch dises Leben.
Verzeih mir, Lieb, ich bin dein lebendig vnd Todt,
Vnd ist der Tod mit dir ein köstlich-süßes Leben,
Vnd Leben von dir fern ist ein gantz bittrer Tod.

§. 210. Daß endlich Opitz selbst, mit dem wir dieses Kapitel abschließen, zur Einführung fremdländischer Formen und zu deren Einbürgerung auf

deutschem Boden nicht wenig beigetragen habe, geht schon aus der ganzen Richtung hervor, welche er auf dem Gebiete der Poesie einschlug. Je entschiedener er einerseits, was die Hebung und Veredlung der Sprache betrifft, auf den deutsch-nationalen Standpunkt sich stellte und je ernstlicher er sein Bestreben darauf richtete, die von Luther geschaffene nhd. Sprache ebenso rein und sauber von den vielen Eindringlingen aus dem Ausland, zumal aus Frankreich, als geläutert von den mundartlichen Schlacken zu erhalten, sie mit Klarheit und zierlichem Wesen auszustatten, mit feiner adeliger Würde zu umkleiden und so in dem Dienste der Poesie zu verwenden: desto mehr machte er sich in der andern Beziehung, was nämlich den Stoff und die metrische Formen seiner Gedichte betrifft, von dem Auslande abhängig; mehr ein Gelehrter und verständiger Beobachter als ein phantasiereicher oder schöpferischer Dichter sah er sich in der poetischen Literatur der gebildeten Nationen des Alterthums und der Neuzeit, besonders der Holländer und Franzosen, um, übersetzte viele ihrer Dichtungen mehr oder minder frei, hob das für ihn Zweckdienliche hervor; dabei befliß er sich einer netten, gefälligen Darstellung, haschte nach witzigen Wendungen und Einfällen und gefiel sich vor allen Dingen in überraschenden Gegensätzen, wie dies besonders bei seinen zahlreichen Epigrammen ins Auge springt, z. B. Grabschrift eines Eigennützigen:

Hier lieget Silvius, der nichts vmbsonst gethan;
Es schmertzt jhn, daß man diß vmbsonst hier lesen kan.

Da er für die Metrik den regelmäßigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung verbunden mit genauer Silbenzählung zum Gesetz erhob und den Bau seiner Gedichte sorgfältig darnach einrichtete, so erhielten seine Verse alle, gerade wie bei den Franzosen, einen rein trochäischen oder jambischen Gang. Anstatt des heroischen und elegischen Versmaßes der Alten wählte er eine gleichfalls französische Versart, den Alexandriner; er legte ihn z. B. seinem Lehrgedicht »Zlatna«, zu dem ihm sein einjähriger Aufenthalt in Siebenbürgen als Professor zu Weißenburg (j. Karlsburg) im J. 1624 — 1625 Stoff und Anregung gab, und andern didaktischen Stücken, so wie seinen nach Horazischen Mustern verfaßten Episteln zu Grunde, wie denn von jetzt an der Alexandriner in beinahe allen größern beschreibenden und erzählenden Gedichten des XVII. Jahrh. die Oberherrschaft gewinnt. Derselbe besteht aus Versen (Langzeilen) von je sechs Jamben mit 12 Silben bei stumpfem, mit 13 Silben bei klingendem Reimschluß und jedesmal mit einem Einschnitt in der Mitte; je

zwei solcher Langzeilen sind zu einem Verspaar durch gleichartigen Reim verbunden; beide Arten von Reimpaaren, stumpfe und klingende, lösen in regelmäßiger Folge einander ab. Ein Beispiel (Scholl 2, 190) wird uns die Sache klar machen:

Wo wíl Ich áber hín? Ich sóll von Zlátna schréiben,
Das dén Verdrúß der Zéit mir kán so wól vertréiben,
Mit séiner gróßen Lúst. Ich súche, wás Ich wíl,
So fínd ich dá genúng, vnd méhr noch áls zu víl.
Gelíebet dír ein Bérg? Hier stéhen síe mit Háuffen.
Ein Wásser? Síhe dá den schṓnen 'Ampul láuffen.
Ein schṓnes grǘnes Thal? Geh' aúf Trajáni Féld!
In Súmma: Zlátna íst wie éine kléine Wélt.
u. s. w. u. s. w.

§. 211. So ist denn an die Stelle der kurzen Reimpaare, welche zu dem monotonen Geklapper der Knittelverse ausgeartet waren, wieder ein würdiges und ernstes Versmaß getreten, das aber auch seine Schattenseite hatte, nämlich eine gewisse Breite der Darstellung und eine zu wenig unterbrochene Einförmigkeit des Tones, zwei Mängel, von welchen der eine aus der Länge der Verse bei immer gleichem Takte, der andere aus der stets in der Mitte nach drei Jamben eintretenden und den Vers in zwei gleiche Hälften spaltenden Cäsur entspringt [1]; bei Opitz treten dieselben um so fühlbarer hervor, als seine Sprache nicht von einem erhabenen Schwung der Gedanken getragen ist. So kam es denn, daß er in dieser Gestalt, in welcher er zuerst auf dem Gebiete der deutschen Poesie auftrat, im nächsten d. i. in dem XVIII. Jahrh. wiederum daraus verdrängt und ersetzt wurde einestheils durch den echten jambischen Trimeter, der, ohne freilich jene erhabenen Musterverse der Alten in ihren Tragödien mit den wechselvollen und doch in sich harmonisch geeinten Rhythmen erreicht zu haben, jetzt nur noch seit Göthe's Vorgang für komische Stücke

[1] Weit weniger trifft dieser Tadel den von ihm nachgeahmten Alexandriner der Franzosen, hauptsächlich deßwegen, weil diese in ihrer Sprache und Poesie jenen Unterschied zwischen betonten und unbetonten Silben gar nicht kennen und darum an unser Accentgesetz auch nicht gebunden sind; außerdem wissen sie durch witzige Gegensätze und andere technische Künste Abwechslung und Leben in den Gang ihrer Verse zu bringen; er ist daher auch bei ihnen in allen höheren Gattungen der Poesie, im Epos und Drama, immer noch ausschließlich im Gebrauche und ist ihr eigentlich heroisches Versmaß bis auf den heutigen Tag geblieben.

als geeignet angesehen wird; anderntheils durch fünffüßige Jamben, worin Lessing mit richtigem Takt in seinem Nathan vorangegangen ist; endlich durch den Hexameter, dessen Nachahmung im Deutschen nach deutschen Betonungsgesetzen zuerst einem an sich unbedeutenden Dichter des XVIII. Jahrh., Gottsched gelang; auf ihn wendet W. Wackernagel [1] an, was sonst von dessen Zeitgenossen, dem berühmten Klopstock galt. „Er war der Vater des Hexameters unter uns." Klopstock hat deßhalb immerhin noch das große Verdienst, durch seine Messiade vom J. 1755 den Hexameter zum Träger des deutschen Epos gemacht zu haben.

Kapitel 3.

Der Reim.

A. Der Reim in Bezug auf Silbenzahl.

§. 212. Wie das Versmaß so wurde auch der Reim in durchgreifender Weise von den Veränderungen der Sprache betroffen. Den größten Einfluß auf Art und Gestalt des Reimes übte der Wegfall aller kurzen Stämme in mehrsilbigen Wörtern durch ihre Verwandlung in Längen. Die unmittelbare Folge davon war das allmählige Verschwinden derjenigen Art stumpfer Reime, welche aus zwei Kürzen gebildet war (vgl. §. 130, 2). Schon nach der Mitte des XIII. Jahrh. fieng man an, solche zweisilbige Wörter hie und da als klingend zu gebrauchen; wenigstens zeigen sich bei einigen Spruchdichtern aus jener Zeit bereits Spuren davon. Lauteten vordem in den mhd. Versen Reimwörter wie habe : abe (Nib. Str. 543. 1336.), sehen : geschehen (Nib. Str. 13. 342. 348. 694.) und ähnliche mit vorletzter kurzer und letzter stummer Silbe stets nur stumpf aus, weil zu einer einzigen betonten Silbe zusammengezogen, so sehen wir sie nunmehr bei Meißner an einzelnen Stellen klingend auslauten wie L. B. 1, 689 : gâbe : hâbe : râbe; lôben : tôben; — deßgleichen bei Frauenlob L. B. 1, 789, I: geschêhen : smêhen : sêhen. Dennoch aber dauerte es über ein Jahrhundert, bis das Schwankende in dem Reimgebrauch solcher Wörter der

---

[1] In der genannten Geschichte des deutschen Hex. u. Pent. S. 59.

festen bleibenden Regel ihres weiblichen Ausklingens gewichen war. Der österreichische Dichter Suchenwirt scheint zwar schon in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. den alten Standpunkt so ziemlich überwunden zu haben; denn er gebraucht schon die Wörter tagen : erslagen, gegent : phlegent, riten : vermiten und ähnliche, wobei manchmal auch Verdopplung eintrat wie in sitte : ritte, als Längen zu klingendem Reim, z. B. L. B. 1, 909 ff. Scholl 1, 491, b, obwohl bisweilen auch noch als Kürzen zu stumpfem Reim, wie z. B. sicherlich bei pflegen : underwegen in Scholl 1, 491, Z. 15 f. anzunehmen ist, wenn anders hier die vier Hebungen seiner stumpfreimenden Verse herauskommen sollen. Auch der Teichner, sein Freund und Landsmann, folgt mehr der neuen Regel, indem er z. B. Scholl 1, 488, Z. 6. v. unt. die Wörter getragen : wâgen bei offenbarer Länge der vorletzten Silbe klingend gebraucht. Aber auch noch zu Ende desselben Jahrhunderts treffen wir bei Halbsuter beide Arten dieses Reimgebrauches an; während er z. B. L. B. 1, 921 im Anfang der Strophe gezôgen : geflôgen klingend aufeinander reimt im Gegensatz gegen den frühern stumpfen Reimschluß solcher Formen (wie z. B. Nib. Str. 785. 879. 894. u. s. w. gezŏgen : betrŏgen : bŏgen u. s. w.), bleibt er wieder an andern Stellen desselben Liedes der alten Reim- und Betonungsweise noch immer treu, wie ebendaselbst Z. 19 und 21: lĕben : gĕben, Z. 1 und 3 v. unten: verjĕchen : beschĕchen u. s. w., man müßte denn keinen regelmäßigen Strophenbau bei ihm annehmen wollen. Am längsten erhielt sich der kurze Stammlaut und der daran haftende Stumpfreim in der epischen Poesie, wo er aber auch als der schwache Nachhall eines einst so kräftig angeschlagenen und durch Jahrhunderte fortgepflanzten Tones allmählig erstarb und verklang; so im „Hörnernen Siegfried“ Scholl 1, 560. Str. 5 und 7: ĕben : gĕben, — lăgen : tăgen; so auch in dem „Großen Rosengarten“ L. B. 1, 804 : săget : unverzăget, lăden : trăgen.

§. 213. Nachdem nun aber einmal die Länge der ehmals kurzen Stammsilben mit dem XV. Jahrh. eine vollendete Thatsache geworden und allgemein durchgedrungen war, wie es uns die klingenden Reime der Wörter komen : vernomen, geboren : verloren, geben : leben bei dem Meistersänger Muskatblüt in Scholl 1, 523 — 528 („hofdon“) klar und deutlich beweisen, gerieth man wieder auf einen andern Weg, um nicht nur derartige, sondern auch andere mehrsilbige Wörter mit vorletzter Länge des Stammes und schwacher Endung für den Stumpfreim brauchbar zu machen: es geschah durch Ausstoßung oder Abwerfung des schwachen,

tonlos und stumm gewordenen e der Endsilbe. An Beispielen hiefür wimmelt es allenthalben: bei Hans Rosenblüt, Scholl 1, 543, Z. 15 f. und 544, Z. 31 die Formen hab : ab, ab : gab; in dem unter §. 195 erwähnten Meistergesang Mich. Beheim's L. B. 1, 1005 ff., namentlich in der 2., 3. und 7. Strophe, wo die Formen offenbarn, erd : werd, erscheinn : unreinn : meinn u. s. w. nur um des stumpfen Reimes willen so gewaltsam zugestutzt sind, während sie sonst in unverkürzter Gestalt, wie z. B. offenbaren : waren in einem Rosenblüt'schen Gedicht bei Scholl 1, 541, 2. Z. 7 und 8, klingend reimen gleich den übrigen mit ihnen wechselnden Ausklängen weiblicher Art nemen : wehen : sehen : gemen, zaber : grossen : losen : aber. So auch im XVI. Jahrhundert. Gerade bei den gewandtesten Reimern trifft man solche Kürzungen zu Gunsten des Reimes am häufigsten, zumal in Liedern und in einfachen Verspaaren, wo von den beiden Reimgeschlechtern das männliche die Oberhand hat, z. B. bei H. Sachs in Scholl 2, 83, 84, 86: kempffn : dempffn, gnadn : badn, entlauffn : schnaufn.

§. 214. Aehnliche Phasen der Veränderung durchliefen die dreisilbigen Reimwörter mit erster kurzer Silbe ihres Stammes und zwei nachfolgenden schwachen Nebensilben, die ehedem im Versschluß bald stumpf (nach §. 130, 3), bald klingend (nach §. 131, 3) verwendet wurden. Sobald sie anfingen mit ihrer Stammsilbe als Länge zu gelten, konnten sie entweder nur als gleitende Reime sich erhalten (vgl. §. 133, 3, c), indem z. B. aus sĭgelte : rĭgelte mittelst Dehnung sîgelte : rîgelte wurde, eine Abart des erweiterten Reimes, die schon früher selten vorkam, jetzt aber noch seltener und etwa nur bei H. Sachs in kurzen fortlaufenden Reimpaaren auftaucht: dôderer : plôderer, beleydigen : verteydigen, predigen : erledigen, letztere in dem Epitaphium auf den verstorbenen Luther nach Scholl 2, 83, Z. 6 und 7 v. unten; — oder sie wurden, was gewöhnlicher war, mittelst Apokope zu zweisilbig klingenden Reimen, z. B. aus edele : wedele wurde êdel : wêdel. — Die Meistersängerschulen scheinen nur die zwei Arten von Reimen, einsilbig stumpfe und zweisilbig klingende, gehabt zu haben; indeß stößt man auch da noch auf zweisilbig stumpfe Reime, wie z. B. in der 2. Strophe eines merkwürdigen Meistergesanges, der im Aspistone abgefaßt ist, die Wörter pflegen : underwegen : segen, während freilich sonst ähnliche Wörter, wie in der 1. Strophe jugent : tu-

gent, einen klingenden Reim bilden: vgl. L. B. 1, 961 ff. Scholl 1, 585 ff. [1]

§. 215. Der Verwendung zu stumpfem Reime sind nunmehr alle einsilbigen Wörter fähig, ob lang oder kurz; ebenso alle mehrsilbigen mit betonter Endung, mag diese nun den Stamm, die Wurzel enthalten oder einen Bildungstheil des Wortes ausmachen. Für diesen letzteren Fall gibt es nämlich immer noch eine Reihe von Neben- d. i. Ableitungs- oder Bildungssilben, deren ursprünglich langer, tönender Vokal oder Diphtong der allgemeinen Verflachungstendenz glücklich widerstanden hat, wie: ung, niß, (nuß), haft, schaft, heit oder hait, keit oder kait, lîch oder leich, aer oder aere, dessen Abstumpfung zu er wie z. B. „vischaere“ zu „Fischer“ erst etwas später erfolgte. Sofern nun diesen eine andere schwächere Bildungssilbe vorangeht, also in drei- oder mehrsilbigen Wörtern, unterliegt ihre Verwendung zu stumpfem Reim am Schluß des Verses rücksichtlich ihrer Betonung keiner weitern Schwierigkeit: sie bekommen immer noch den Nebenaccent (Tiefton) als letzte Hebung, die vorangehende Stammsilbe den Hauptaccent (Hochton) mit vorletzter Hebung, während zwischen diese beiden Hebungen die unbetonte Nebensilbe sich einsenkt, z. B. chrístenhèit : éwigkèit; ínnerchàit : berait: (Scholl 1, 491, Z. 26); géitikàit : laid (L. B. 1, 951, Z. 10); jāmerlîch: ich (845, Z. 8), und wie in den Beheim'schen Reimen:

Die leben teuten sicherlèich
yecz die fürsten von Óesterrèich. [2]

§. 216. Hingegen in zweisilbigen Wörtern, wo die Bildungssilbe sich unmittelbar an die hochbetonte Stammsilbe anlehnt, ergibt sich

---

[1] Merkwürdig ist nämlich dieser Meistergesang wegen der so eigenthümlichen und gekünstelten Einrichtung, daß die Sätze bei verschiedener Interpunktion auch einen verschiedenen, ja schnurstracks entgegengesetzten Sinn geben, z. B.

1. Im bösen Sinn.	2. Im guten Sinn.
Junck man, hab got vor augen nicht; sprich übel reynen wyben; die lug soltu zu hertzen schryben; gar wenig biß bereit, da man vil briß und wirdikeit herwerben sol, nach guter tat.	Junck man, hab got vor augen; nicht sprich übel reynen wyben; die lug soltu zu hertzen schryben gar wenig; biß bereit, u. s. w.

[2] D. i. Die Löwen bedeuten sicherlich
jetzt die Fürsten von Oesterreich.

zwischen ihrem früheren Reimgebrauch und dem in dieser Periode üblich gewordenen ein wesentlicher Unterschied, welcher mit der allgemein eingerissenen Verschlechterung des Versmaßes zusammenhängt. So lange man nämlich den alten Betonungsgesetzen noch einige Rechnung trug, wie z. B. Bonerius, Teichner und Suchenwirt im XIV. Jahrhundert, konnte man solche Wörter im stumpfen Versschluß immer noch so gebrauchen, daß man ihnen die zwei letzten Hebungen ohne eine dazwischen liegende Senkung zuwies, z. B.

L. B. 1, 843, Z. 10: mit werken hast verdíenôt.
— 910, Z. 16: alsô sprach der Tíchnær.
Scholl 1, 489, c) Z. 22. 29 2c. u. 1, 490 med.:
Nu spricht unser schőpfær.
dahain geschefte nútzhàft.
mit wíllichléichen árbèit.
Dô het er die gewónhèit.
mit der êrsten bótschàft.

Als man aber bei dem rhythmischen Gang der Verse den Takt verloren hatte und ohne eine bestimmte Zahl von Hebungen gleichsam sprung- und stoßweise über eine gewisse Reihe von Silben aufs Gerathewohl hinwegsetzte, da konnte der Schwerpunkt der Bewegung nur auf das Ende des Verses fallen, wo zugleich der Reim ruhte; daher bekam dann die Endsilbe der genannten zweisilbigen Wörter, wenn sie an den Schluß eines stumpfgereimten Verses gestellt wurden, ein unnatürliches Uebergewicht des Tones über die ihr unmittelbar vorangehende Stammsilbe, während sie doch nach dem allgemeinen Betonungsgesetze dieser untergeordnet sein sollte; so aber ist das logische und tonische Verhältniß beider Silben des Wortes verkehrt, und es bleibt die erste für Versmaß und Reim ganz unberücksichtigt, eine Rohheit und Barberei, welche sich durch den ganzen Zeitraum des XV. und XVI. Jahrh. hindurchzieht. Und eben dieselbe rohe Behandlung erfuhren die zweisilbigen zusammengesetzten Wörter, die doch meist den Hauptton auf ihrem ersten Bildungstheile tragen, von den Fremdwörtern gar nicht zu reden: es wurde gegen alle Regel der Hauptton verrückt und mit dem Reime oder, wenn man will, wegen des Reimes auf ihre letzte Silbe gedrückt, so daß auf dieser das Gewicht des Ganzen lastete. Davon zeugen unter vielen andern die folgenden Verse von H. Sachs:

Du Ertzketzer, schalck und böß*wicht,*
Wer hat dich also abgericht? —

. . . . . .

Der sibenzehend im Horn*úng,*
Schwermütigkeit mein hertz durchdrung. —

. . . . . .

Weyl du genummen hast dein end,
Wie wird ich werden so ell*énd.* —

. . . . . .

Vnd klagt jm vber die Lands*knécht.*
Der Herr sprach: dir geschicht nit vn*récht.* —

. . . . . .

Schreibt: Der Zeit, alss König Mi*dás*
in Phrigia regieren was,
auff ein zeit sich begeben hat,
das sich im Land seiner Haupt*stätt* u. s. w.

§. 217. Daß dergleichen Härten und widernatürlich erzwungene Stumpfreime einem bessern Gefühle widerstreben mußten, beweisen hin und wieder die glücklichen Versuche, dem Uebelstand einfach dadurch abzuhelfen, daß man jene zweisilbigen Wörter klingend reimte und so auch ihre erste von Natur hochbetonte Silbe als Stamm- oder Grundwort mit in den Bereich des Gleichklangs zog, wodurch diese über ihre Nebensilbe wieder die Oberhand bekam, z. B. aus dem XVI. Jahrh. Burkhard Waldis, der erste Fabeldichter seiner Zeit, Scholl 2, 69, Z. 15 u. 16:

Vnd wie ich hab ein kleine nérung.
So halt ich auch ein kleine zérung.

Ebenso Hans Sachs, Scholl 2, 83, Z. 4 und 5 v. unten. (Ein Epitaphium auf Luther):

Auß meiner trübsal und gezwéncknuß
Meyner Babylonischen geféncknuß.

Noch ein Beispiel aus einem geistlichen Liede von Stegmann:

Ach bleib mit deiner Klárheit
Bei uns, du werthes Licht;
Umgürt uns mit der Wáhrheit,
Damit wir irren nicht.

B. Der Reim nach seiner Reinheit betrachtet.

§. 218. Man kann sich denken, wenn man den ganzen Verfall der Sprache und Verskunst beim Beginn dieser Periode in Erwägung zieht,

daß ebensowenig der Reim in seiner früheren Lauterkeit und Reinheit sich erhalten konnte, daß er auch in dieser Rücksicht sich verschlechtern und mit mancherlei Mängeln behaftet werden mußte, welche Jahrhunderte lang die äußere Form der Dichtungen mehr oder minder entstellten. Selbst noch im XVI. Jahrh. war das Feuer der Begeisterung, das in den Werken der berufensten Meister für Recht und Wahrheit erglühte, nicht vermögend, die Läuterung und Reinigung des Reimes von den ihm anklebenden Schlacken vollständig durchzusetzen, obwohl die Wirkung nicht zu verkennen war, derzufolge man in den Versausgängen einen lautern Klang erstrebt hatte, wie man ihn endlich nicht ohne Befriedigung in Fischart's Reimpaaren wieder ertönen hört. Uebrigens muß man doch gestehen, daß die Reinheit des Reimes seit der mhd. Blüthezeit nicht bis zu dem Grade nachher getrübt worden war, daß die ungenauen und fehlerhaften Bindungen überwogen hätten. Es lag vielmehr in der Natur der Sache, daß man die innere Gehaltlosigkeit der Dichtungen oder die sonstigen Mängel ihrer Formgebung durch möglichst genaue Reime zu verdecken suchen mußte, damit sie wenigstens bei ihrer äußern Erscheinung in eine Art poetischen Gewandes, und sei es auch aus verschiedenartigen und zusammengestückelten Flickwörtern zugeschnitten, gekleidet wären. Um diesen Zweck, der vielen Verskünstlern der höchste im Dichten war, zu erreichen, bebten sie vor keinem Mittel zurück, auch vor dem gewaltsamsten nicht, gegen das Betonung und Rhythmus sich sträubte; scheuten keine Operation der Sprache, wie schmerzlich sie auch in ihren gesunden Organismus einschneiden mochte; sie verschmähten selbst die zweideutige Bundesgenossenschaft der Dialekte nicht, wo der gewöhnliche Sprachschatz ihnen nicht mehr auszureichen schien, wie wunderlich und widerlich sich auch der gemischte Heerhaufen der aufmarschirten Reime ausnehmen mochte; kurz und gut, man nahm, wo und was man fand, preßte, flickte, verstümmelte und dehnte nach Umständen das, was sich unter den vorhandenen Sprachelementen widerspenstig zeigte, damit es nur in den Rahmen der Reime paßte. Als größten Meister in der Kunst, so zu reimen und dem Reime zu Liebe Sprache und Versmaß gewaltsam zu mißhandeln, bewies sich wiederum Michael Beheim, von dem wir schon einige Pröbchen mitgetheilt haben; es kam ihm nicht darauf an, aber auf zaber (zauber), haben auf unglaben (unglauben), hauff auf strauff (strafe), praun auf staun (stân), Hans auf lans (landes), dünk auf künk (künig), turne auf wurne (waren) zu reimen oder dase : wase (daz : was), steln : weln :

gseln u. dgl. untereinander zu verbinden, wenn anders nur die Wörter des Versschlusses reimend zusammenklappten.

§. 219. Diesem verkehrten Streben nach Reinheit der Reime, wo man dem einen Zweck alle Rücksichten opferte, gieng eine andere fehlerhafte Richtung zur Seite, wobei man zu wenig für die Gleichheit der Auslaute im Reime sorgte und so den unreinen Bindungen Vorschub leistete. Man begnügte sich nämlich häufig mit der bloßen Assonanz, wo zwar die Vokale stimmten, aber die Konsonanten sich nicht deckten und zwar bald wegen ihrer organischen Verschiedenheit, bald wegen ungleichen Verhältnisses ihrer Anzahl, zuweilen aus beiden Gründen zumal, z. B. aus dem Spiegel der Minne L. B. 1, 898 blicken uns die verzerrten Reimgebilde werden : sterben; geben : pflegen; 899 : worden : unverdorben; 900 : gnuog : muot und andere entgegen; — bei Halbsuter L. B. 1, 919 trifft man hundert : besunder; 921 : griffen : schnitten; 922 : pfaffe : schaffen; geben : segen; buße : mußten; 923 : tag : zagt; helme : schnaebel; sprachend : schlachen; 924 : himel : sündern; eer : herr; wadel : aber; — bei Graf Hugo von Montfort L. B. 1, 949 : betrogen : oben; weysen : neygen; was : grâ; 952 : bern : wernd; alter : behalten; sêl : we; mit : sitt; 953 : helffen : werffen. Noch häufiger kommt der umgekehrte Fall vor, daß die Vokale nicht genau zusammenstimmen, dagegen mehr die Konsonanten, z. B. L. B. 1, 949 : trom : hân; 951 : fürsten : teursten; — bei Hans von Bühel L. B. 1, 956 : suon : nun; 957 : gut : muot; besunder : wonder; beschehen : veriehen; 958 : verkunte : wonte; gebunden : stuonden; 960 : tætte : stette. Indeß werden auch hier, wie dies schon fürs Allgemeine bemerkt worden ist, die getrübten Reime von den genauen und reinen Reimen an Zahl bei weitem überwogen. Wer sich aber noch am meisten der Reinheit der Reime befliß, das war wieder Suchenwirt, der, wenn auch nicht frei von fehlerhaften Bindungen, dennoch ein gelungenes Kunststück von rührenden Reimen mit verschiedener Bedeutung der gleich- oder ähnlich klingenden Reimwörter aufweisen kann, L. B. 1, 917 ff., wo er sein Gebet unter der Aufschrift „Die red ist Equivocum“ also beginnt:

Hailiger gaist, sterk mein gemüet:
mich hat mein tôrheit vil gemüet;
dâ von ich trag der sünden last:
ich pit dich daz du mich niht lâst.

u. s. w.

Mit ganz besonderer Strenge wachten die Meistersänger über den betreffs der Reinheit der Reime in ihren Tabulaturen aufgestellten Regeln und Gesetzen; weil aber überhaupt ihr künstlerisches Bewußtsein getrübt und verdunkelt, ihr Geschmack nicht genug geläutert war, so entschlüpfte ihnen bei all ihrer ängstlichen Ueberwachnng auch gar manche Trübung der Reime, die sie nicht dafür ansahen, sondern durch ein besonderes Gesetz heiligen konnten. [1]

§. 220 Ungebundener waltet und schaltet die Volkspoesie mit dem Reim. Sie nahm sich von jeher größere Freiheiten wie im Metrum so auch in der Behandlnng des Reimes heraus, ungenaue Bindungen haben zumal in den strophisch abgefaßten Volksliedern gar nichts Auffälliges, ja manchmal bleibt der Reim in einzelnen Versschlüssen ganz aus. Wir sehen es an vielen Versen aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin, bei vielen der von Uhland und Andern gesammelten Volksliedern, z. B. L. B. 1, 963 ff. I: scheiden : leide : heide; augen : erfrowen : schauwen; han : kan : mag; bist : rot; vergangen : wangen : lande; 966 : spis : bist; fallen : alle; 967 : bust : fus; 968 : garn : verlorn. Wir gewahren es nicht minder an den ersten Versuchen in Abfassung deutscher Kirchenlieder und geistlicher Gesänge, mögen sie nun Uebersetzungen oder Paraphrasen (Umdichtungen aus dem Weltlichen ins Geistliche) oder ursprüngliche Texte sein, z. B. „Ein Badliedli" bei Scholl 1, 583 u. L. B. 1, 976, IV. brunne : summer; roet : zerget; tracht : vocht; reini : gemeine; 581 : jor : wor (dialektisch); ferner Scholl 2, 50, 2): „Ein Betlied" in welchem ein ziemlich lockeres Band die einzelnen Verszeilen zusammenhält. Indeß bemerkt man an den Reformatoren und ihren Nachfolgern schon einen deutlichen Fortschritt: in dem Grade als sie die Kunst auf sich einwirken ließen, brachten sie auch immer genauere nnd reinere Bindungen hervor, so daß schon am Ende des XVI. Jahrh. in dieser Hinsicht nicht viel mehr zu wünschen übrig blieb.

---

[1] Ausführlicher handelt hierüber §. 260.

Kapitel 4.

Strophenbau.

A. Unstrophische Gedichte mit einfachen Reimpaaren.

1) Einfache Reimpaare in epischen und didaktischen Gedichten.

§. 221. Der eigentlich strophischen Einrichtung ermangeln, wie ehedem, auch jetzt noch trotz der Mannigfaltigkeit und Menge der bereits vorhandenen und neu erfundenen Strophenarten auf den verschiedenen Gebieten der Poesie zunächst gar viele der Dichtungen erzählenden und belehrenden Inhaltes; denn es ist ihnen die altübliche Form der kurzen Reimpaare so lange geblieben, bis sie erst am Ende dieses Zeitraums und noch später dem Alexandriner, dem jambischen Fünffüßler und dem Hexameter wich (vgl. §. 210 u. 211). Sie ist auch übergegangen in die dramatischen Gedichte, welche damals zuerst in deutscher Sprache geschrieben worden sind, und ist darin herrschend geblieben bis zu Lessing's Zeit. Die sonstige Zerrüttung der sprachlichen und metrischen Verhältnisse zu Anfang und Mitte dieses Zeitraums wirkte auch auf die kurzen Reimpaare der epischen uud didaktischen Gedichte zerstörend ein, und es währte nicht lange, so hatten sie in Hinsicht ihres Umfanges eine veränderte Gestalt angenommen. Der erste Schritt zur Abweichung von dem früheren Verfahren der mhd. Dichter, welcher den einzelnen Verszeilen ihrer kurzen Reimpaare bei stumpfem Versschluß gewöhnlich vier, bei klingendem in der Regel drei und nur ausnahmsweise ebenfalls vier Hebungen zutheilten, bestand darin, daß man diesen Ausnahmsfall allmählig zur Regel erhob und so den klingend gereimten Versen wie den stumpfen vier Hebungen gab. Der Uebergang von der alten Regel zur neuen fällt ins XIV. Jahrhundert. Boner faßt seinen „Edelstein" noch nach der alten Weise ein (L. B. 1, 841 ff.), während der Teichner das metrische Gewand seiner Reimpaare schon ganz dem neumodischen Schnitt anpaßt (L. B. 1, 905 ff.); Suchenwirt folgt bald dem einen, bald dem andern System (L. B. 1, 912—920). Zu dieser Umkehrung des Maßverhältnisses der einfachen Verspaare durfte ebensowohl das instinktmäßige Verlangen nach Wiederherstellung der ursprünglichen, bloß durch das Aufkommen klingender Reime gestörten Gleichheit der epischen Verse, als auch jener sprachliche Vorgang, wodurch alle kurzen Stammsilben lang

wurden, beigetragen haben, letzterer Umstand wenigstens in so weit von Einfluß gewesen sein, als er bei gleichgebliebener Silbenzahl eines und desselben Verses eine größere Anzahl von Hebungen nicht nur ermöglichte, sondern auch herbeiführte (vgl. §. 196 extr.).

§. 222. Zu gleicher Zeit reißt in auffallender Weise eine starke Neigung zu überwiegendem, oft ausschließlichem Gebrauche stumpfer Reimpaare ein, so daß es scheint, als habe man den klingenden geflissentlich und deßwegen aus dem Wege gehen wollen, weil man sie unter keine stäte Norm zu bringen gewußt. Einen sprechenden Beweis hiefür liefern die vorhin §. 221 genannten Dichter, welche alle mit klingenden Reimen sehr sparsam thun. Noch auffallender tritt diese Erscheinung im XV. Jahrh. zu Tage, da z. B. Hermann von Sachsenheim sein allegorisches Gedicht „die Mörin" höchst selten anders als stumpf reimt (L. B. 1, 997 ff.); ebenso Sebastian Brant in seinem „Narrenschiff" (1, 1061 ff.). In beiden Fällen, sowohl wo alle oder die meisten Reime stumpf auslaufen, als auch wo die mit ihnen wechselnden klingenden Reime wieder mit dem gleichen Maßstab, dem uralten Tetrameter, gemessen werden, mußte die epische Erzählung über dieser Einförmigkeit den Reiz der Abwechslung und der freien ungezwungenen Bewegung, welcher über den früheren Epen in so reichem Maße ausgegossen lag, um so eher einbüßen, je mehr man die freiere Messung nach Accenten verließ und sich an eine stets gleiche Zahl von Silben band. Dazu kommt noch der Uebelstand, daß man die früher angewendeten Mittel der Metrik zur Unterbrechung der gleichmäßigen Reihenfolge einfacher fortlaufender Reimpaare nicht mehr zu handhaben wußte (vgl. §. 136 ff.); denn wenn z. B. auch hie und da noch ein mehrfacher Reim angebracht wurde, wie in der heil. Martina Hugo's von Langenstein Ende des XIII. Jahrh. (L. B. 1, 760. 765. 768.), bei Sebastian Brant vom Jahre 1494 (L. B. 1, 1061. 1064. 1065. Scholl 1, 607.), bei H. Sachs (L. B. 2, 107 unt.), so war dies unter solchen Verhältnissen eher geeignet, die Einförmigkeit noch zu vermehren. Aus diesen Gründen waren die meisten einfachen Verspaare einerseits in eine steife Verknöcherung, andererseits in ein hölzernes Reimgeklapper ausgeartet und verwandelten sich endlich zu förmlichen Knittelversen.

§. 223. Neben diesen Uebelständen stoßen wir in gewissen Gedichten epischen und didaktischen Stils wie nicht minder in dramatischen Dialogen auf Fehlrichtungen entgegengesetzter Art, wenn entweder einzelne Vers-

zeilen oder ganze Reimpaare von höchst ungleicher Länge zu 3 bis 6 Hebungen oder eigentlich zu 6 bis 12 Silben untereinandergemengt werden, wie z. B. im Spiegel der Minne (L. B. 1, 897 ff.); oder wenn dieselben durch Zurückführung der Zahl solcher Hebungen auf stets drei sowohl in stumpf- als in klingend gereimten Verspaaren einer durchgängigen Verkürzung anheimfallen, eine Unart, welche schon gegen das Ende des XIII. Jahrh. hie und da sich einnistete, wie z. B. in der h. Martina (L. B. 1, 755 ff.), dann aber in Ottokar's Reimchronik aus dem XIV. Jahrh. ungebunden waltete (L. B. 1, 821 ff.), bis sie endlich im XVI. Jahrh. wieder ganz beschränkt wurde, so daß man sie selten noch antraf, wie etwa in „Landsknecht Spiegel" von H. Sachs (L. B. 2, 107 ff.). Da war es wieder gebräuchlich geworden, den einfachen Verspaaren die für das tetrametrische Versmaß erforderliche Zahl von Silben zu verleihen, nämlich acht bei stumpfem, neun bei klingendem Ausgang. Ein Beispiel entlehnen wir von H. Sachs in L. B. 2, 87 ff. »Schwanck«:

Eins tags der teufel kam auff erden
Vnd wolt hie auch ein ehmann werden,
Und nam zu der eh ein alt weib,
War reich, doch ungschaffen von leib,
Alsbald und er kam in die eh
Da erhub sich groß angst und weh,
Das alt weib stets im hader lag
Mit gron und zancken über tag.
u. s. w. u. s. w.

§. 224. Eine wesentliche Verbesserung erfuhren bald darauf die einfachen Reimpaare durch die Reimkunst des Johann Fischart, welcher wieder auf das sinnreiche und zweckmäßige Mittel, die tödtende Einförmigkeit der kurzen Reimpaare durch Abwechslung des Tones zu beleben, zurückkam. [1] Man sieht deutlich, daß in seinen Gedichten, in seinem „glückhaften Schiff" und in andern satirischen Epen, zumal in den „Gemälpoesien" nicht bloß die Abwechslung zwischen männlichem und weiblichem Versschluß, sondern auch das frühere Reimbrechen wieder Platz gegriffen hat, z. B. Scholl 2, 104, 2) »Flöhhatz«:

Also machten sie zwo Partey.
Oben an dem Tisch da saßen drey

---

[1] Vgl. Vilmar, 2 Recens. der Weltchronik; S. 23. Anm.

Und unten am Tisch auch so viel.
Mit Kreiden machten sie ein Ziel,
In Mitten auff den Tisch ein Strich,
Nach welchem dann solt richten sich
Zugleich dieser und jener hauff.
Balt machten sie die Wämster auff:
u. s. w. u. s. w.

Auch der vierfache Reim fehlt ihm nicht, wie: Glückhaftes Schiff (Mitwoch 27. Juni) in L. B. 2, 158:

Morgens frü schickt man hinder sich
Die Wägen die in Nachbarlich
Die von Strasburg gaben bewerlich,
Und verletzten die Fuhrleut ehrlich.
Nachgehends auf die Pferd sie sasen,
Und zu Mumpf gleich zu Mittag asen.
Zu Pruck den Nachimbiß si namen,
Da man in schenckt den Wein allsamen.
Daselbs sie überein all kamen
Das sie auf morn den Imbis namen
Zu Altstetten, von Zürch nicht weit,
Und folgends ider sich bereit
Im Schützenhaus mit seinem Fan
Und in die Statt fortzih als dan.

§. 225. Schon früher, ehe die Technik der metrischen Kunst sich aus ihrer Versunkenheit emporgearbeitet hatte, ja als sie gerade am tiefsten stand, wußten einzelne bessere Dichter des XIV. und XV. Jahrh. das monotone Geklapper der kurzen Reimpaare dadurch geschickt zu umgehen, daß sie an die Stelle der unmittelbaren Berührung die einfache Kreuzung der Reime setzten, ohne gerade das Strophensystem damit zu wollen. Wenn z. B. Peter Suchenwirt seinem schönen, in österreichischem Geiste entworfenen Schlachtgemälde »von fünf fürsten«, [1] wovon wir die zweite Hälfte in L. B. 1, 909 ff. und bei Scholl 1, 491 ff. lesen können, die Form der Kreuzung a b a b in der Weise unterbreitet, daß unter je vier Verszeilen die 1. und 3. (a a) durch stumpfen Reim, die 2. und 4. (b b) durch klingenden Reim gebunden und jene beiden mit je 4 Hebungen, diese beiden dagegen mit je drei versehen sind, so liegt

[1] Bezieht sich auf die Schlacht bei Sempach im J. 1386.

darin unverkennbar etwas Strophenartiges, was aber durch häufiges Uebergreifen des Sinnes aus dem einen Kreuzungssystem in das andere wieder verwischt wird, weßhalb auch bei Scholl a. a. O. von der Wackernagel'schen Unterscheidung der Reimsätze mittelst des Druckes mit Recht abgegangen wird. So heißt es darin unter Anderem:

Mordax, swert und auch die spiez
sach man nicht vermeiden,
den veinden man zu wiederdriez
daz leben chund versneiden,
daz si lâgen in dem bluot
tôt mit tiefen wunden.
Sô wart der edl fürste gut
mit wernden henden funden,
piz daz er sein ende nam
pey seinen getrewen herren.
Der hochgeteurt edl stam
chund sich von schanden verren.

In Hans Rosenblüts Gedicht über den Krieg von Nürnberg (Schlacht bei Hempach), worin der Verfasser die Verszeilen zweier aufeinanderfolgender Reimpaare ebenfalls ins Kreuz stellt, kann noch weniger von einer strophischen Einrichtung die Rede sein, weil hier jene regelmäßige Reihenfolge stumpfer und klingender Reime fehlt (Scholl 1, 541).

§. 226. Schließlich müssen wir noch eines eigenthümlichen Produktes der didaktischen Volkspoesie, der sogen. Priameln, einer Art von Epigrammen oder Sinngedichten, gedenken. Ihre metrische Form ist nämlich gleichfalls die der einfachen kurzen Reimpaare, deren gewöhnlich nur eine beschränkte Anzahl, etwa 2 bis 8, unmittelbar aneinander gereiht werden. Ihr eigentliches, unterschiedenes Wesen spricht sich übrigens bestimmter erst in dem dabei befolgten Gedankengang und in der dadurch bedingten Anordnung und Gestalt der Sätze oder Verse aus, wornach man durch eine Reihe einleitender Vordersätze, deren jeder meistens eine Verszeile einnimmt und so ziemlich mit derselben sprachlichen Wendung beginnt (Figur der Anaphora), in eine gewisse Spannung und Erwartung versetzt wird, bis sich zuletzt in einem ganz kurzen, nur eine oder wenige Schlußzeilen umfassenden Nachsatz der also geschürzte Knoten löst und der erwartete Aufschluß durch eine witzige Wendung auf eine unerwartete Weise gegeben wird. Zu dieser Einrichtung stimmt auch die gewöhnliche Ableitung des Wortes von dem spät lateinischen »praeambulum, praeambulare»

d. i. vorangehen. In der nordischen Poesie entspricht ihr die »Havamal«. Da die Priamel irgend eine Klugheitslehre oder Lebensregel geben oder aufstellen will und zu diesem Zweck an den Dingen die Kehrseite, an den Menschen ihre Thorheiten aufgreift, so ist sie eigentlich nur ein erweitertes Sprüchwort, an welchem der Volkswitz seine satirisch-humoristischen Bemerkungen und beißenden Einfälle nicht ohne eine gewisse natürliche Derbheit zur poetischen Darstellung bringt. Beispiele siehe L. B. 1, 1028. Scholl 1, 577. Kurz 1, 656. Hier ein Paar Priameln:

1.

Ain junge maid on lieb,
und ain großer jarmarkt on dieb,
und ain alter jud on gut,
und ain junger man on mut,
und ain alte scheur on meus,
und ain alter belz on leus,
und ain alter bock on bart:
das ist alles widernaturlich art.

2.

Wenn man einen einfältigen betreugt,
und man auf einen frommen leugt,
und feindschaft zwischen ehleuten macht:
der dreyer arbeit der teufel lacht.

3.

In dem haus frolich und tugentlich,
uff der gassen ersam und zuchtigklich,
in der kirchen diemutiglich und innigklich,
uff dem velt menlich und sinnigklich,
an allen enden fromm und ernveste,
allezeit gotzvorchtig: das ist das beste.

Die Priameln entsproßten wohl sicherlich größten Theils als naturwüchsige Gebilde unmittelbar dem Boden des regsamen Volkslebens. Ihre Blüthezeit fällt ins XV. Jahrh.; viele derselben wurden Rosenblüt und Folzen zugeschrieben. Vereinzelt trifft man solche Blüthen der Volkspoesie schon frühzeitig an, wie bei Spervogel, Stricker u. A. Wenn aber Frauenlob (Kurz 1, 152, 19) einer 15zeiligen Spruchstrophe, die doch dreitheilig gebaut ist, den Charakter einer Priamel in der Weise aufdrückt, daß die 13 ersten Verszeilen die vorbereitenden Vordersätze, die 2 letzten den Nachsatz enthalten: so ist das offenbar ein Widerspruch, in welchen Form

und Inhalt zu einander zu stehen kommen; denn naturgemäß konnten sich die Priameln nur an einfachen Reimpaaren entwickeln. Man urtheile selbst über jene Strophe, wenn sie hier folgt:

Swer zeiget kunst, dâ man ir niht erkennet,
swer ungezemtiu jungiu ros unkunde vürte rennet,
swer lange krieget wider reht,
swer vil verstolnes koufet;
Swer vil mit nâchgebûren sich gebâget,
swer ungewizzenlîchen gar die ungezogenen vrâget,
swer steichet dicke vremden hunt,
swer alte juden toufet;
Swer dienet, dâ man sîn niht gert,
swer ʒich mit lügen wil machen wert,
swer spotten wil der alten;
swer ûf die verre vriunt sich sêre fîdet,
swer sîn getriuwe sælic wîp durch valsche minne mîdet:
sol dem ez allez wol ergân,
des muoz gelücke walten.

2) Einfache Reimpaare in dramatischen Gedichten.

§. 227. Die altübliche Form der einfachen kurzen Reimpaare ist auch übergegangen auf die dramatischen Gedichte, welche dazumal zuerst in deutscher Sprache erschienen sind. Ob nun aber gleich von Anfang an unser Drama mit den jeweiligen epischen und didaktischen Gedichten, so viele derer die eigentliche Strophenform entbehren, die beschriebene Einrichtung der einfachen Reimpaare im Besondern sowohl als im Allgemeinen theilt, so haben diese dennoch auf dem neugewonnenen Gebiet einen wesentlichen Vortheil voraus, nämlich den, daß bei ihnen schon durch den Wechsel verschiedener handelnd auftretender Personen der sonst so nahe liegenden Gefahr des Versinkens in ein einförmiges Geklapper hinlänglich vorgebeugt ist, abgesehen davon, ob der Uebergang von einem Gespräch zum andern, von dieser zu jener Handlung mit oder ohne Reimbrechen gemacht wird; namentlich sind es die bewegteren Scenen eines Stückes, welche durch die rasche Aufeinanderfolge der handelnden Personen den Zuschauer leicht vergessen lassen können, daß es metrisch gebundene Gestalten sind, welche leichtbeflügelt über die Bühne dahinwandeln, aber nur wenn einmal das Drama eine höhere Stufe der Ausbildung eingenommen hat. Um nun aber ein klares Verständniß von der ganzen

Technik und Metrik der ersten deutschen Schauspiele zu gewinnen, ist es nöthig, daß wir zugleich ihrer Entstehung, Anlage, ursprünglichen Einrichtung und weitern Fortbildung im Verlaufe des vorliegenden Zeitraumes eine näher eingehende Besprechung widmen.

§. 228. Es mochte etwa um die Zeit, da die herrliche Blütheperiode der mittelalterlichen Epik und Lyrik sich ihrem Ende neigte, gewesen sein, als das Drama, wie schon früher auf französischem, so nun auf deutschem Boden die ersten bedeutenderen Keime entwickelte und seine Erstlingsblüthen trieb, während es bisher nur von einzelnen gelehrten Gärtnern als eine exotische Pflanze in lateinischer Erde innerhalb ihrer Studierstube oder Klostermauern wie in einem Treibhause gehegt und gepflegt worden war. Nunmehr aber sehen wir es unter den freien deutschen Himmel verpflanzt, aus deutscher Luft und Erde Nahrungssäfte an sich ziehen, sehen es immer rascher und entschiedener als eine neue eigenthümliche Form der deutschen Poesie aufschießen, um bald nicht mehr bloß den übrigen Dichtungsgattungen ebenbürtig zur Seite zu stehen, sondern endlich sogar über sie sich emporzuschlingen. Wie groß auch von jeher die Freude unseres Volkes an äußerlichen Darstellungen geschichtlicher Stoffe mittelst Mienenspiels und nachgeahmter Handlungen sein mochte, so bedurfte es doch auch äußerer Anlässe und verschiedener zusammenwirkender Umstände, um die mannigfaltigen, vereinzelt auslaufenden Strahlen des menschlichen Dichtungsvermögens in dem Drama wie in Einem Brennpunkte zu sammeln und eine mächtige Gesammtwirkung zu erzeugen. Unser deutsches Schauspiel ist das naturwüchsige Produkt zweier Faktoren, die dazumal zusammentrafen: der alten Volkssitte und der neuen kirchlichen Sitte. Die mittelalterliche Kirche gab den ersten Anstoß dazu, dadurch daß sie bei ihrem Bestreben, das ganze nationale und bürgerliche Leben des Volkes in ihre Arme zu schließen, der Schaulust der Menge entgegenkam und den lebendig sprudelnden Born volksthümlicher Dramatik in ihren Schoos leitete und ihn da zu heiligem Gebrauche weihte. Sobald aber derselbe zum Strome angewachsen war und mit wildem Ungestüm die kirchlichen Dämme durchbrach und in den Strudel des weltlichen Lebens sich verlief, da war er genöthigt, sich eine selbstständige Bahn zu brechen, sich ein geregeltes Bette zu graben, um so froh und frei die deutschen Gauen zu durchziehen. Schon frühzeitig hatten zwar in der entwickelten Lyrik und Epik häufig dramatische Anklänge durchgeschlagen: schon war die Gesprächsform erfunden und von den mittelalterlichen

Dichtern dazu angewendet worden, ihren Stoff plastischer auszuprägen; man hatte sogar nach Art der romanischen Tenzone Streitgedichte und Wettgesänge abgefaßt, in welchen die Entwicklung der dem Dichter vorschwebenden Grundgedanken in gegensätzlicher Weise durch den Wechsel verschiedener Personen, denen die Reden und Gespräche in den Mund gelegt würden, vermittelt war, wie z. B. in dem bekannten Wartburgsängerkriege (vgl. Kurz 1, 158), oder wie in jenen Gedichten Frauenlobs, wo er mit Regenbogen unter Betheiligung des Sängers Rumesland darüber streitet, daß die Benennung „Frau" den Vorzug vor „Weib" verdiene (Kurz 1, 149). Ebenso unverkennbar ist das dramatische Gepräge, welches so viele Gebräuche des Volkes, seine mit Geberden begleiteten Spiele, Reigen und Tänze, seine mit Mummereien und Aufzügen verbundenen Frühlingsfeste und ähnliche weltliche Lustbarkeiten desselben von jeher an sich trugen; denn es liebte es, in symbolischen Handlungen und Darstellungen sein eigenes Thun und Treiben wie in einem Spiegel zu schauen. Bei all Dem aber war es, wie gesagt, erst die Kirche, waren es die kirchlichen Gebräuche, welchen unser deutsches Schauspiel seine eigentliche Begründung und Fortbildung verdankte. Es erwuchs nämlich aus dem im Mittelalter herrschend gewordenen Gebrauche der Kirche, an den christlichen Hauptfesten einzelne Parthien der biblischen Geschichte, bedeutsamere Scenen aus dem Leben der Erzväter, des Erlösers und der Apostel, der h. Maria und anderer in der Legende gefeierten Heiligen nicht bloß in der Form wechselnder Gespräche, nicht bloß nach dem Wortlaut der Schrift und Tradition, sondern auch begleitet von sinnbildlichen Handlungen innerhalb der Kirche zu einer lebendigeren Darstellung zu bringen, um dadurch die Festidee gleichsam zu verkörpern und der Fassungskraft der Laien näher zu bringen. Dazu war auch der katholische Ritus, wie er dazumal sich ausgebildet hatte, vorzüglich geeignet; die liturgischen Wechselgesänge, feierlichen Meßgebräuche, Umzüge, Wallfahrten u. dgl. mußten in Verbindung mit dem ganzen äußerlichen Gepränge in Kleidung, Geräthschaften, Standarten, Kerzen, Rauchpfannen ꝛc. die Aufführung solcher Spiele ungemein begünstigen. In der Sprache des Mittelalters hieß man sie — diese geistlichen Schauspiele — «ludi», Spiele kurzweg; jetzt ist dafür der aus Frankreich stammende Name „Misterien" üblich geworden, was eine Abkürzung aus ministeria ist und so viel bedeutet als Dienst, Gottesdienst, kirchliches Werk, Kunstwerk, also nicht mit „Mysterien" verwechselt werden darf. Andere, besondere Benennungen

ergeben sich aus der Verschiedenheit der Festzeiten, für welche ihre Aufführung bestimmt war, als: Weihnachts-, Neujahr-, Passions- und Osterspiele, von welchen wiederum die letztern am häufigsten waren.

§. 229. Anfangs treten in den Spielen bloß priesterliche Personen auf, Geistliche und Mönche, sowie auch deren Diener und Gehülfen. Dieselben pflegten die verschiedenen Rollen des Betens, Singens, Sprechens, Räucherns, Kommens und Gehens unter sich zu vertheilen, wobei häufig eine und dieselbe Person mehrere Rollen des Stückes übernehmen mußte. Bald fand auch das Tragen von Costümen Eingang, da man sich genöthigt sah, die etwa darin auftretenden Frauenspersonen — und dazu gehörten namentlich die drei Marien unter dem Namen prima, secunda, tertia persona — auch Engel und Teufelsgestalten u. dgl. in ihrer äußern Erscheinung kenntlich zu machen. Ihre Sprache war und blieb vorläufig das mittelalterliche Kirchenlatein. Vor dem XIII. Jahrh. sind keine andern als bloß lateinische Spiele bekannt, die als solche ohne Zweifel von Mönchen verfaßt und innerhalb ihrer Klostermauern aufgeführt wurden, wie z. B. der »ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi« von Wernher von Tegernsee.[1] Allmählig wurden auch Laien beigezogen und zuletzt das gesammte Schauspielerpersonal oft auf Hunderte gebracht. So kam es denn, daß sich dem Lateinischen das Deutsche beimischte, wie man unter Anderem aus dem »ludus de nocte paschae« ersieht, ein Misterium, welches bald darauf einem ganz deutsch abgefaßten Osterspiel zum Muster oder zur Grundlage diente (vgl. L. B. 1, 1013 ff. Hoffmann's Fundgruben II, 272—279). Im XIII. Jahrh. fand die deutsche Sprache immer mehr Eingang; — ein Jahrhundert später und sie hatte selbst in diesen kirchlichen Spielen die Oberhand gewonnen.

§. 230. Etwa auf der Grenzscheide des XIII. und XIV. Jahrh. dürfte das älteste dramatische Bruchstück in deutscher Sprache, die Marienklage, stehen. Was von der älteren Bearbeitung dieser Marienklage noch übrig ist, ist bis auf den Schluß, der die Form epischer Reimpaare hat, in Strophen von größerem Umfange eingekleidet (vgl. Kurz 1, 715 f.). Von der jüngern Bearbeitung

---

[1] Natürlich waren auch die theatralischen Stücke der Nonne Roswitha aus Gandersheim um's J. 970, die ältesten in Deutschland, die zugleich einige Bedeutung haben, lateinisch geschrieben.

der Marienklage steht eine Probe bei Scholl 1, 481 ff. aus Hoffmann's Fundgr. II, 260 ff., wo es z. B. heißt:

Salvator cantat

Eli, eli, lamma sabacthani? hoc est:
Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?

Idem Rhythmum.

Ach, vater got, nû sprich,
warumb hâstû verlâzen mich?
Sprich unde sich, got vater, an mich,
welhe grôze martel lîde ich.

Maria cantat plangendo cum manibus tunc

Owê owê: ich hôrte einen ruof:
daz was mîn zartez kint Jêsus, daz mich geschuof.
Ich hôrte sînen engesten ruof.
Owê! ich hôrte einen ruof:
daz was mîn zartez kint Jêsus, daz mich geschuof.
Einen ruof alsô krenkelich!
Ach, lieber Johannes, ich bite dich,
daz dû uns wider lâzest gân
mit jâmer an daz kriutze stân
zuo mîme lieben kinde,
ob ich ez lebende müge vinden.

Et sic appropinquant cruci. Et Maria cantat: „Anxiatus est in me“, deinde cantat cet. et quod sequitur

Valsche diet, dû prüevest niet,
waz sîn gotheit bringet.
Allez, daz in mit ougen ane siht,
nâch sime tôde ringet.
Des tuot mir wê daz herze mîn,
wan ich sihe die martel sîn.

Iterum salvator cantat: „Eli“, ut supra.

Ach, herre vater mîn,
nû lîde ich alsô grôze pîn.

Et tunc Maria potest iterum cantare:

Owê owê! ich hôrte einen ruof,

ut supra, et post hoc Rhythmum istum

Owê und owê!
So wê mir hiute
und immer mê!
Ach, lieben liute,
nû helfet mir jehen,
ob ieman ûf erden habe gesehen
ein mensche lîden sô grôzen pîn,
als daz liebe zarte kint mîn?
Nu erkennet nieman ze dirre stunt,
ob ez ein mensche sî oder ein hunt,
des enkan ich niht mê verheln.
Owê, er rühelet in der keln!
Owê, wie er nîget!
Owê, wie er nidersîget!
Mich dunket leider, er sî tôt.
Owê der jæmerlîchen nôt!
u. s. w. u. s. w.

§. 231. Nach diesen wenigen Proben schon vermögen wir uns eine Vorstellung zu machen von der technischen Einrichtung der ersten deutschen Schauspiele. Am längsten haben sich in den deutschen Misterien die lateinischen Ueberschriften als eine Erbschaft der früher ganz lateinisch geschriebenen Spiele erhalten; ebenso trifft man lange noch einzelne lateinische Verse, Reimpaare, ja ganze lateinische Strophen (Singstrophen) zwischen die paarweise gereimten Verse der deutschen Gespräche eingefügt; die wirklich deutschen Zeilen und Verspaare aber selbst sind hier ganz voll noch jener metrischen Mängel und Gebrechen, mit denen nicht nur die kurzen einfachen Reimpaare, sondern die Verskunst überhaupt in jener Zeit behaftet war, wozu wir namentlich die ungleiche Ausdehnung derselben, den unregelmäßigen Wechsel zwischen kurzen und langen Zeilen, zwischen betonten und unbetonten Silben neben dem Mangel einer bestimmten Silbenzahl, sowie das Einschieben strophenartiger Abschnitte, gekreuzter Reime, einzelner reimloser Zeilen oder gehäufter Reime zwischen die einfachen Reimpaare rechnen können. Diese Eigenschaften der Formgebung theilen mehr oder weniger alle übrigen Misterien des XIV. und XV. Jahrh., z. B. das Innsbrucker Osterspiel (Kurz 1, 716 ff.), das Alsfelder Passionsspiel (ebendas. 1, 723 ff.) und andere.

§. 232. Was nun solche kirchlichen Schauspiele Dramatisches

an sich haben, bezieht sich mehr nur auf die dialogische Form und auf die mimische Darstellung der handelnden Personen als auf eine künstlerisch durchgeführte Anlage einer Haupthandlung. Ihre Verfasser besitzen weder das Geschick noch die Kraft, von den natürlichen Mutterbanden, welche ihre Thätigkeit in den alten Kreis der epischen Erzählung bannt, sich loszuwinden; wie sie es vom Epos her gewohnt sind, so ergehen sie sich auch hier noch in breiten, ausführlichen, gleichsam biographischen Schilderungen ihrer Helden, so daß den einzelnen Reden und Handlungen vielfach jene engere und genau abgegrenzte Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt fehlt und so das Stück im Ganzen einer höhern Einheit entbehrt. Unter die wenigen, welche etwas besser sind und einen höhern dramatischen Werth haben, gehört: »Ein schön spiel von fraw Jutten«, welches aus dem Ende des XV. Jahrh. stammt und dem Meßpfaffen Theod. Schernberk zugeschrieben wird;[1] wegen seines tiefern sittlichen Gehaltes und wegen der vollern kräftig gezeichneten Züge der Hauptpersonen nähert es sich bereits bedeutend dem eigentlichen Schauspiel (vgl. Kurz 1, 726 ff.). — Am meisten tritt das dramatische Element der Misterien in den ihnen eingeschobenen Zwischenspielen hervor. Sie waren wesentlich komischer Natur und so eine dem Volksgeschmack von Seiten der Kirche dargebrachte Huldigung. Die christlich religiöse Anschauung des Mittelalters hatte sich die komischen Figuren für die Schaubühne zunächst in den Teufelsgestalten geschaffen. Die dem Begriff des Christenthums vom Reiche Gottes zu Grunde liegende Idee von dem endlichen Siege des guten Prinzipes über das böse, der Wahrheit über die Lüge, wurde dem unausgebildeten Volksbewußtsein in der faßbaren Form der faktischen Vereitlung der listigen Anschläge des Satans nahegebracht und so an der Persönlichkeit desselben ganz insbesondere die Seite der Dummheit, der Uebertölpelung hervorgekehrt, was bei der dramatischen Darstellung das Volk der Zuschauer äußerst belustigte und zum Auslachen des überlisteten Teufels ergötzlichen Stoff gab. Demnach hatte die Rolle des zum Sprichwort gewordenen dummen Teufels ihre vollkommene Berechtigung und paßte mit ihrem komischen Effekt ganz in den Zusammenhang jener Spiele. Zu wirklichen Episoden, zu eigentlichen komischen Intermezzo's bildeten sich derartige Scenen immer mehr aus, je häufiger es vorkam,

[1] Der Gegenstand des tragisch-feierlichen, bisweilen komischen Stückes ist die Geschichte einer Päpstin Johanna, deren Tod, Qualen im Fegfeuer und Aufnahme in den Himmel.

daß man hier marktschreierische Krämer einführte, die den gottesfürchtigen Marien Salben und Spezerein feilboten, dort Juden als betrogene Wächter des h. Grabes aufstellte, daß man bald Quacksalber und Aerzte ihren Quark anpreisen und ihre zweideutigen Dienste anbieten ließ, bald Gaukler und Tausendkünstler, Hanswurste und Spaßmacher, Advokaten und Prozeßkrämer in die Handlung eingreifen ließ, um dem Publikum neben der religiösen Erbauung auch weltliche Belustigung zu bieten. Man vergleiche hiezu das Zwischenspiel aus dem Innsbrucker Osterspiel bei Kurz 1, 717 ff. oder jenes Osterspiel in L. B. 1, 1013 ff., worauf wir nachher noch einmal zurückkommen werden. So standen denn zufolge dieser Episoden die geistlichen Spiele auf dem Sprunge, in weltliche Lustspiele, in volksthümliche Komödien umzuschlagen. Und als der Spektakel immer größer wurde, versagte die Kirche ihre Räume der Aufführung solcher verweltlichten Stücke. Da außerdem die Spiele zu einem immer größern Umfang anwuchsen und oft ganze Tage umspannten — das Alsfelder Passionsspiel dauerte z. B. drei Tage — so begann man sie ins Freie zu verlegen, errichtete zu dem Ende auf großen öffentlichen Plätzen, an großen Märkten und Messen stockartige Gerüste und gab diesen eine solche Einrichtung daß die Schauplätze für die einzelnen Scenen und Oertlichkeiten des Stückes, statt durch Veränderung der Scenerie an einem und demselben Orte aufeinander zu kommen, getrennt neben- und übereinander zu liegen kamen.

§. 233. Weltliche Spiele liegen uns in der schriftlichen Aufzeichnung etwa erst seit der Mitte des XV. Jahrh. unter dem Namen Fastnachtspiele vor. Auch treten sie gleich den Misterien, zu denen sie sich von da an ihrem Inhalt nach in einen immer stärkern Gegensatz stellen, in noch unentwickelter Form auf, haben noch ganz die rohe, unvollkommene Gestalt, welche alle Erstlinge einer erst im Aufkeimen begriffenen Kunst kennzeichnet. Was schon längst in den untern Schichten des Volkes Wurzel geschlagen und einzelne Schößlinge getrieben hatte, das brach jetzt, angeregt durch die Vorgänge der kirchlichen Spiele zugleich mit der Entstehung eines reichen und mächtigen Bürgerthumes in solch üppiger Fülle hervor, daß wir eine Menge dramatischer Spiele meist aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. besitzen.[1] Von den wenigsten läßt

---

[1] Bis in die neueste Zeit beschränkte sich die Kenntniß davon auf die wenigen Stücke, welche in Mone's Schauspiele des Mittelalters, I. Bd. Karlsruhe 1846,

sich übrigens die Autorschaft mit Sicherheit nachweisen; doch sind als deren Verfasser hauptsächlich die Nürnberger Hans Rosenblüt und Hans Folz genannt. Obgleich der erstere in den ihm zugeschriebenen 54 Stücken wegen der Wahl wichtigerer Stoffe und der geschickteren Behandlung ihrer Form weit über dem letzteren steht, welcher mehr nur durch Rohheit der Ausdrücke und Derbheit der Gedanken sich hervorthut, so liegt doch in diesen weltlichen Spielen allen die dramatische Kunst noch tief in den ersten Windeln. Von einer äußerlichen Gliederung derselben nach Akten oder Aufzügen und nach Scenen oder Auftritten ist wenig Spur vorhanden. Der Gang der Handlung scheint mehr von dem Zufall abzuhangen, weil er jener künstlichen Anlage entbehrt, welche das Ganze zuerst in seine Hauptmomente zerlegt, was man Exposition oder Entwicklung heißt, darauf dieselben so ineinander greifen und durcheinander spielen läßt, daß eine allseitige Spannung, die Verwicklung, entsteht, endlich den also geschürzten Knoten in der Katastrophe zur plötzlichen Lösung bringt und die streitenden Gegensätze in der höhern Einheit der dem Stück zu Grunde gelegten, in der Hauptperson, in dem Helden der Fabel, konkret ausgesprochenen Idee versöhnt und ausgleicht. Wenn auch einzelne Parthien des einen oder des andern Stückes durch treffende Wahrheiten oder durch glückliche Zeichnung gewisser Situationen als gelungen gelten können; wenn namentlich diejenigen Fastnachtspiele, in welchen förmliche Prozesse verhandelt werden, wo man über eheliche Zwiste und andere Privatstreitigkeiten zu Gerichte sitzt, Zeugen verhört, Heirathsverträge abschließt u. dgl., ein bewegteres Bild darbieten und ein höheres Interesse gewähren: so wird dieser dramatische Anlauf, dieser poetische Zug des Dramas dadurch wieder aufgehalten, daß den Verfassern insgesammt noch nicht das tiefere Verständniß ihrer Aufgabe erschlossen, noch auch das Bewußtsein von der Reichhaltigkeit des behandelten Stoffes, die klare Erkenntniß der dem Kern der Handlung entsprießenden Motive aufgegangen ist, daß ihnen ebendamit das technische Vermögen noch abgeht, dem Ganzen eine größere Mannigfaltigkeit von Seiten abzugewinnen und diese wiederum zu einer

---

in Tieck's deutschem Theater, Berl. 1817, I. Bd., und in Gottsched's nöth. Vorrath z. Gesch. d. deutsch. dram. Dichtkunst, Leipz. 1757 u. 1765, I. Bd. 11. II. 42, oder sonst wo zerstreut sich vorfanden. Nunmehr aber hat Adelbert v. Keller in Tübingen ihre Literatur in verdienstvoller Weise bereichert durch die Herausgabe einer äußerst beträchtlichen Sammlung unter dem Titel: Fastnachtspiele des XV. Jahrh., Stuttg. 1853.

kunstreichen Einheit zu verbinden, was freilich lauter Anforderungen sind, die wir nur an ein förmliches Kunstdrama zu stellen berechtigt sein können und denen unsere mittelalterlichen Dramen unmöglich gleich zu entsprechen vermochten. Die Mehrzahl derselben ist vielmehr durch folgende Eigenschaften gekennzeichnet. Einmal sind sie äußerlich so ziemlich alle nach dem gleichen Zuschnitt bearbeitet; fangen auf ähnliche Weise an und hören auf ähnliche Weise auf. Da tritt zuerst ein Herold auf, der Vorläufer, Einschreier (praecursor, exclamator), spricht den Prolog, worin er den Hausherrn um die Erlaubniß bittet, bei ihm das Spiel aufführen zu dürfen, und den Anwesenden den Gegenstand der Fabel ankündigt; und so oft eine neue Person auftritt, pflegt er sie dem Publikum anzusagen und vorzustellen, zuletzt spricht er als Ausschreier, als Gesegner, oder auch ein anderer den Epilog, den „Gesegen Reim", bedankt sich bei den Zuschauern oder bittet um Entschuldigung wegen allzu grober Derbheiten, oder fordert zum Tanze auf, um so das ganze Spiel zu einem würdigen Abschluß zu bringen. [1] Sodann lassen die Verfasser nicht selten die Gespräche der einmal handelnd aufgetretenen Personen wie in Einem Zug sich abspinnen, ohne daß sie wieder auftreten sollten. Endlich drehen sie sich bezüglich des Inhalts kreisförmig um stets ähnliche Gedanken herum, ohne auf einen reichen Wechsel der Wendungen und Ausdrücke Bedacht zu nehmen. Eben deßwegen sind die mittelalterlichen Fastnachtspiele, obgleich sie das menschliche Leben hauptsächlich von seiner komischen Seite darstellen und sich so zu echt volksthümlichen Lustspielen eignen, noch keine eigentlichen Charakter- oder Intriguenstücke, wo die an den handelnden Personen oder an den geschilderten Zuständen und Verhältnissen des sozialen Lebens zu Tage tretenden Ver-

---

[1] Vgl. Kurz 1, 711: wo auch folgender Epilog aus Rosenblüt's »der Baurn Rugvasnacht« steht:

Herr der wirt, habt unsern schimpf vergut!
Wir tragen ainn jungen frischen mut.
Wir hoffen, ir schült uns loben,
Wan die jugent musz vertoben.
Wenn sich das alter an uns wirt mern,
So wirt es sich alles selber wern.
Und ob wir zu grob heten gespunnen,
So hab wir uns doch nit pas besunnen,
Wann wir sint in freuntschaft herein gangen.
Mit urlaub schaid wir wider von dannen. —

kehrtheiten eine tiefere psychologische und wahrhaft objektive Begründung hätten, sondern es sind meist bloß nach äußerlichen Rücksichten veranstaltete, auf örtlichen und chronologischen Grundlagen ruhende Gruppirungen einzelner mehr oder minder verwandter Handlungen und Gespräche, deren Würze vornehmlich in gelegenheitlich angebrachten Späßen, plumpen Scherzen, derben, schmutzigen Zoten oder im besten Fall in humoristischen Wendungen der Rede besteht, wie dergleichen Alles schon in den komischen Episoden der Osterspiele vorkommt.

§. 234. Wir begnügen uns, aus dem mehrfach erwähnten Osterspiele in L. B. 1, 1013 ff. einzelne hierauf bezügliche Stellen anzuführen. Da kommt der Praecursor eiligen Laufes dahergerannt, nimmt in den Eingangsversen die Aufmerksamkeit der Leute in Anspruch durch die Ankündigung eines Osterspiels, worin unter andern folgende stereotyp gewordene Formeln und Redensarten vorkommen:

Nu horet zu alle geleich,
Beide arm unde reich;
Horet zu alle gemeine,
Beide groß unde kleine;
Ir jungen und ir alde,
Horet zu also balde. u. s. w. u. s. w.

Nachdem nun Pilatus und die Juden mit ihm gegangen, beginnt das Spiel:

Ein kaufman spricht.

Ich bins nemlich kommen von Paris;
Uf erztei habe ich geleget meinen fleiß
Wol vier und vierzig jar:
Was ich euch sage, das ist — — nicht war.

Aliud.

Nu horet, ir jungen und ir alten,
Ir rauchen und ir kalten;
Nu horet alle gleich,
Beide arm unde reich. u. s. w. u. s. w.

Im weitern Verlauf seiner Ansprache preist er seine verschiedenen Waaren zum Verkaufe an und fügt ohne weitere Vermittlung hinzu, daß er einen Diener suche, worauf

Rubin kommet.

Herre, wie dunket euch umbe mich?
Ich bin jung und hofelich.
Ich kan den alten weiben
Die beutel abesneiden;
Auch kan ich stelen und gar wol verslan,
Und bin doch nie zu der staupe gehan.
Aber in Beierlant
Da wart ich durch die backen gebrant:
Wer ich nicht entgangen,
Man hette mich vorwar gehangen.

Nach einigem Hin- und Herreden wirbt der Arzt den in allen Schurkereien wohl bewanderten und zu allen Betrügereien willfährigen Knecht Rubin, welcher den personifizirten Schalk spielt, an und sagt ihm den gefor erten Lohn folgendermaßen zu:

Medicus dicit.

Rubein, ich wil dir den quark geben,
Daß du das jar nicht must uberleben,
Und auch einen fladen darzu,
Den da machet — — die ku.

Einen mehr als komischen Effekt macht sodann der sonderbare Kontrast, in welchem die ironische Anpreisung der Schönheit seines krummmauligen, schielenden, kesselfarbigen, augentriefenden, mit Schreibern buhlenden Weibes und die betheuernde Zustimmung des rohen Knechtes zu dem darauffolgenden Gebet der von heiliger Andacht erglühten, den Tod des Herrn Christ schmerzlich beklagenden Frauen steht, während gleich nachher wieder der Knecht auf den Ruf und die vorwurfsvolle Frage seines Herrn, wo er so lange gewesen, den losen Bescheid gibt:

Herre, ich was unter jenen alten weiben
Und wolte jn den harnstein sneiden.

Endlich sei noch der tragisch-komische Auftritt erwähnt, welcher sich beim Verkauf der Salben an die frommen Frauen zwischen dem »Mercator« und der »Mercatrix« über die Festsetzung des Preises entspinnt, und welcher nach einigen starken Dosen gegenseitiger Beschimpfung damit endigt, daß jener seine geliebte Ehehälfte mit einer Tracht Prügel bedacht hat, wofür sie ihn mit einem Hagel von Schmähworten und Verwünschungen bedeckt.

§. 235. Aehnliche Scenen bieten in reicherem Maße die eigentlichen Fastnachtspiele. Die meisten sind weiter nichts als gemeine Jahrmarktspossen, reichlich mit allerhand Hanswursteleien gespickt. Nur selten erheben sie sich über die Sphäre der niedern Komik. Eines der besten und vielleicht das einzige, welches man ohne Eckel, ja mit Genuß lesen kann, ist: «Ein spil von einem keiser und eim apt», bei Scholl 1, 547 ff. Kurz 1, 739 ff., der Keller'schen Sammlung entnommen. Es wird sich der Mühe lohnen, wenn wir seine Einrichtung etwas näher kennen lernen. Obwohl von kurzem Umfang, denn es hat nur 135 Reimpaare, und obgleich an den allgemeinen Mängeln und Gebrechen der Fastnachtspiele jener Zeit leidend, hat es doch auch eigenthümliche Vorzüge. Schon die Wahl des Stoffes ist eine glückliche zu nennen, denn es behandelt eine allgemein verbreitete, sehr beliebte Erzählung von einem Räthselspiel: Ein Kaiser legt seinem Günstling, einem Abte, drei räthselhafte Fragen zur Lösung vor, und da sich dieser den Aufgaben nicht gewachsen fühlt, so schiebt er seiner Person einen Müller unter, welcher als Abt verkleidet vor dem Kaiser erscheint und durch seinen natürlichen Mutterwitz die Räthsel befriedigend löst, weßhalb ihn der Kaiser zum wirklichen Abt erhebt an der Stelle des alten, der sich seines Vertrauens unfähig erwiesen. Dabei verstand es der Dichter, einen Grundgedanken fürs ganze Spiel festzuhalten, nämlich den: „Gesunder Menschenverstand beim schlichten Mann macht oft die gelehrte Pedanterie zu Schanden". Ebenso verstand er es, denselben dramatisch durchzuführen. In der ersten Scene — wenn man von Scenen reden kann — ist nämlich eine Art Motivirung durch einen äußern und innern Anlaß gegeben: Der Herold verkündigt, daß eine Räuberhorde sengend und brennend durchs Land ziehe; um nun ihrem Unwesen zu steuern, sitzt der Kaiser mit den Großen des Reiches zu Rathe, aber alle berufen sich erfüllt von Neid und Eifersucht gegen den Günstling des Kaisers, den Abt, höhnisch auf dessen Weisheit und streuen, da er nicht Rath weiß, Zweifel und Argwohn in des Kaisers Herz, weßhalb dieser mit den Räthselfragen ihn prüfen will. Im weitern Verlauf des Spieles gereicht auch der Umstand demselben zu großem Vortheil, daß, während die Unterredung des Abtes mit seinem Prior als eine Nebenhandlung gegen die sonstige Gewohnheit solcher Spiele bloß kurz gezeichnet ist, der von letzterem in Vorschlag gebrachte Müller als nunmehr auftretende Hauptperson um so stärker in Vordergrund tritt, je mehr man auf die Lösung, auf den Ausgang ge-

spannt ist. Da wechselt dann rasch Rede und Gegenrede und nicht wenig wird der Gang des Zwiegespräches durch die schalkhaften, humoristischen Bemerkungen des Müllers belebt und gewürzt. Wie komisch ist z. B. nur die Scene gehalten, wo der Müller in der Kutte mit dem lateinischen Gruße «bone dies» vor dem Abt erscheint, zuerst zu Essen und zu Trinken verlangt, und der Abt seinerseits, als fürchte er, der Müller möchte inmitten seiner Lobpreisung des Weines des Guten zu viel thun und eine schwere Zunge bekommen, bald den Kutscher, bald den Müller zur eiligen Abfahrt drängt, indeß dieser versichert, es sei ja kein Brunnen unterwegs und seine Witze fallen ihm deßwegen nicht aus. Sinnreich ist die Lösung des Knotenpunktes, die sogen. Katastrophe des Dramas durch die Beziehung des 3. Räthsels, wem das Glück am nächsten beiwohne? auf die eigene Person des Müllers, der so urplötzlich Abt geworden und vom Kaiser in seiner neuen Würde bestätigt worden, herbeigeführt. Trefflich rundet sich endlich das Ganze gegen den Schluß zu ab in dem angehängten Zwiegespräch dreier Bauern, von welchen der erste auf die übermüthige Schalkhaftigkeit und rosige Laune des neu geschaffenen Abtes, welche sich einerseits in den Worten ausspricht, daß er vor seinem Amtsantritt seiner Frau sagen müsse, sie sei Aebtissin geworden, seinen Kindern, sie hätten nunmehr einen Mönch zum Vater, andererseits in der freundlichen Unterwürfigkeit gegen die Großen, die den frühern Abt gestürzt, sich kundgibt, die beißende Bemerkung macht, daß derselbe nunmehr im Kloster Gelegenheit hätte, seine früher geübten Betrügereien durch Fasten abzubüßen, wofür ihn aber der zweite Bauer in tiefer Verehrung der äbtlichen Würde scharf tadelt, während der dritte zu guter Letzt den neuen Abt um die Erlaubniß zum Tanzen bittet. — Auch in Sprache, Versbau und Reim zeichnet sich das Spiel vortheilhaft aus. Unfläthige Dinge sind ihm fern, überhaupt bei allem Humor das Ganze würdig dargestellt. Den meisten der einfachen Reimpaare liegt das tetrametrische Maß zu Grunde; obwohl freilich mit vielen Unregelmäßigkeiten behaftet, bewegen sich doch die Verszeilen zwischen 8 bis 11 Silben. Die unreinen Reime beschränken sich auf folgende wenige: futer : ir; man : schon; herzu : thuo; an : person; fragen : wegen; erriet : nit; hat : prot; — alle übrigen Bindungen sind rein und untadelhaft. Neben dem raschen Wechsel der Zwiegespräche, wobei all zu lange Monologe glücklich vermieden sind, trägt auch das Reimbrechen, das darin so zweckmäßig angewendet wird, nicht wenig dazu bei, den technischen Werth des Spiels zu erhöhen.

§. 236. Mit der Wiederbelebung der klassischen Literatur bei den abendländischen Völkern rückt auch das deutsche Drama in ein neues Stadium seiner Entwicklung. Bei seinem Aufkommen war es sicherlich der Einwirkung französischer Spiele unterworfen gewesen: jetzt im XVI. Jahrh. kam es unter den bildenden Einfluß der antiken Dramen zu stehen. Die ersten klassischen Vorbilder entlehnte die herrschende Zeitrichtung aus der römischen Komödie eines Plautus und Terenz. Frühere Nachbildungen in lateinischer Sprache, wie etwa jene der Nonne Roswitha, waren auf das Deutschthum ohne weitere Nachwirkung geblieben. Nun man aber gegen Ende des XV. Jahrh. einzelne Stücke jener römischen Dichter in deutsche Prosa übertrug, wie z. B. Albrecht von Eyb des Plautus Bacchiden (Scholl 1, 601 ff.), nachdem der bekannte Reuchlin ein gelungenes Lustspiel nach Terenz'schem Muster für seinen Schülerkreis lateinisch gedichtet hatte, welches späterhin H. Sachs zu einem deutschen Spiele bearbeitete, da ward durch Benützung der neu eröffneten Hülfsquellen des klassischen Alterthums das deutsche Schauspiel um einen Schritt wieder weiter geführt theils durch die Volksdichter, welche sich an den deutschen Uebersetzungen hielten, theils durch die gelehrten Dichter, welche wie z. B. Paul Rebhuhn eine feinere Feile an ihre innere und äußere Einrichtung legten: materiell gewann es dadurch an Reichhaltigkeit des Stoffes, formell nicht nur an reicherer Gliederung sondern auch an äußerer Abrundung, weil man an den klassischen Mustern als nicht zu verachtenden Gewinn die Eintheilung in Akte und Scenen erlernte. Am meisten förderte diesen Fortschritt des Drama's in seiner volksthümlichen Richtung der genannte Hans Sachs (geb. 1494 und gest. 1576), Nürnbergs gepriesenster Dichter, und zwar nicht sowohl durch eine hohe dichterische Begabung als vielmehr durch sein praktisch verständiges und rastloses, von einer beispiellosen Zahl poetischer Erzeugnisse jeder Art begleitetes Streben. Von seiner Doppelstellung im bürgerlichen Leben thut jenes triviale Reimwort Meldung:

Hans Sachse war ein Schuh-
Macher und Poet dazu.

Meistersänger und Volksdichter in Einer Person vereinigte er mit der strengen starren Form und dem sittlich religiösen Ernst der Meistersängerschulen das derbhumoristische und komische Element der freieren volksmäßigen Dichtungsweise. Darum sind nicht bloß seine lyrischen Gedichte, von denen später an einem andern Ort die Rede sein wird, son-

dern auch seine übrigen zahlreichen Gedichte, die er in einfachen Reimpaaren geschrieben hat, sowohl die rein erzählenden und komischen, die Schwänke, und seine dramatischen, die Komödien, Tragödien ꝛc., als auch die entschieden didaktischen, die Sprüche, Gespräche, Fabeln und Parabeln, ihrem Grundton nach meistersängerischer Art. Einerseits ist ihnen insgesammt eine moralische oder sonstwie lehrhafte Nutzanwendung angehängt, was in dieser Form und Ausdehnung den objektiven Charakter der Dichtungen nothwendiger Weise verwischt, sie ihres absoluten Werthes förmlich entkleidet und dafür das Siegel der Subjectivität ihnen um so mehr aufdrücken muß, je weniger es der Verfasser unterläßt, ausdrücklich seinen Namen zu nennen und mit dem letzten Verspaar zu verflechten, wenn er z. B. das Fastnachtsspiel: «Das Narrenschneiden» also beschließt (L. B. 2, 102):

Gemelter narren keiner wachs,
Wünscht euch mit guter nacht Hans Sachs.

So auch im Gespräch «Sanct Peter mit den Landsknechten» (Scholl 2, 88):

Doch nembt auf schwanckweiß diß Gedicht,
Wie Hans Sachs an als arges spricht.

Andererseits sind seine Gedichte, so ausgezeichnet sie durch ihren gemüthlichen Witz und durch unerschöpflichen Sprachreichthum sein mögen, ohne Ausnahme mehr oder minder von jenen Mängeln und Fehlern überwuchert, welche nach unserer früheren Schilderung der Verskunst seines Jahrhunderts überhaupt ankleben. Dem innern Gehalt nach aber sind seine Schwänke und Fastnachtspiele noch das Beste; denn hier konnte sich sein volksmäßiger Humor am freiesten ergehen, hier konnte er seine Meisterschaft in der Charakterzeichnung beurkunden, konnte zeigen, daß es ihm bei den ausgetheilten Rollen weniger auf eine bloße Unterredung als auf wirkliche Handlung, auf Leben und Bewegung der redend und handelnd auftretenden Personen ankomme. Nicht mit Unrecht kann daher H. Sachs als eigentlicher Schöpfer des deutschen Dramas gelten. [1] Die Zahl seiner Dramen beläuft sich auf 208. Wir begnügen uns, auf einige der gediegensten aufmerksam zu machen, aus welchen der durch ihn erzielte Fortschritt sattsam ersehen werden kann: «Lisabetha», ein Trauerspiel mit 5 Akten und 7 Personen (Kurz 2, 122 ff); — «Von Schöpfung,

---

[1] Ausführlicher schildert seine Verdienste H. Kurz 2, 119 ff.

Fal und Außtreibung Ade auß dem Paradeiß,« gleichfalls ein Trauerspiel (Scholl 2, 76 ff.); — »Der Ketzermeister mit den vil Keßelsuppen« (Scholl 2, 80 ff.); — »Die ungleichen Kinder Evä« hat 19 Personen und 5 Aktus (L. B. 2, 58 ff.)

§. 237. Wie H. Sachs um das volksthümliche Schauspiel, so hat sein Zeitgenosse Paul Rebhun, ein evangelischer Geistlicher, um das gelehrte Drama der Deutschen sich verdient gemacht, obwohl seine Wirksamkeit auf diesem Gebiete keine so ausgebreitete war. Jenes nach dem Vorbild der Alten, nach der musterhaften Form der griechischen und römischen Dichter einzurichten und in deutscher Sprache fortzubilden, darauf war sein Hauptbestreben gerichtet. Der didaktische Zweck aber, den er dabei verfolgt, thut dem eigentlichen Kunstwerk seiner an die biblische Geschichte sich anlehnenden Spiele wieder Abbruch, ein Fehler, der besonders in der »Hochzeit zu Cana« hervortritt. Als das gelungenste ist die »Susanna« hervorzuheben (vgl. Kurz 2, 131 ff.). In Bezug auf dramatische Anlage, Exposition und Durchführung, Motivirung einzelner Begebenheiten, Verhältniß von Haupt- und Nebenhandlungen, Charakterzeichnung, Gliederung nach Akten und Scenen, die dazumal mehr nur als eine äußerliche Sache angesehen wurde, steht er in diesem Spiele mit den besseren des H. Sachs ungefähr auf gleicher Stufe. Was er aber wesentlich vor dem Volksdichter voraus hat, bezieht sich auf die metrische Form der einfachen Reimpaare, welche merkwürdiger Weise schon ganz nach den richtigen Grundsätzen des viel später lebenden Gründers der neuern Metrik, nämlich Opitzens, gehandhabt wird. Es ist ein ganz regelmäßiger Rhythmus, der sie auszeichnet, bestehend entweder aus 4 Trochäen oder aus 4 Jamben, denen zu Liebe er aber mancherlei gewaltsame Kontraktionen an einzelnen Wörtern vornehmen muß, weil er denn doch noch nicht das nothwendige Geschick besitzen kann, um die damalige derbe, kräftige und kernhafte Sprache der Deutschen, wie sie Luther handhabt, geschmeidig und biegsam zu machen, ihr Feinheit und Zierlichkeit zu verleihen, ohne sie in ein steifes poetisches Gewand zu kleiden. Der Gang der Verse ist lebhaft und hurtig; weil aber in einem gewissen Abschnitt immer nur klingende oder immer nur stumpfe Reime aufeinanderfolgen und weil an dem gleichen Versmaß, das einmal gewählt ist, durchs Ganze hindurch festgehalten wird, entweder am jambischen oder am trochäischen, so machen die kurzen Reimpaare in Folge dieses Leiertones zu sehr den Eindruck von Knittelversen. Hier einige Beispiele:

1. Aus der Susanna.

Háb itz ábermál beséhen,
Wie mein korn im feld thut stehen!
Wil mir noch nicht wohl behagen,
Dann die andern acker tragen
Neben meim vil schöner treide,
Welchs mir ist ein großes leide.
u. s. w. u. s. w.

Versmaß trochäisch, Reime klingend.

Éhrbar, wéise Hérrn, es hát
Mein Herr Baldam eilend drat
Mich zu euch gesendt daher,
Das er euch ein kleine ehr
Thet mit disem gschenck, dieweil
Also gut ers hat in eyl
Krigen mügn, zu ander fart
Sol kein vleis nicht werden gspart.
u. s. w. u. s. w.

Versmaß trochäisch, Reime stumpf.

2. Aus der Hochzeit.

Zauberin.

Was mácht ihr dá guts, liebe bráut,
Das ihr so hin und wider schaut?

Braut.

Ich seh mich nach eim meidlein umb,
Welchs ich verschickt, wenns wider kumb.

Zauberin.

Wird man euch schier zusamen gebn
Ins jamerthal und elend lebn?

Braut.

Ey nachbarin, was sagt yr do?
Meint ihrs dann auch mit ernst also?
u. s. w. u. s. w.

Versmaß jambisch, Reime stumpf.

§. 238. Es ist bekannt, daß das deutsche Bühnenwesen mit dem Beginn des XVII. Jahrh., ja noch früher, von Holland und England her durch wandernde Schauspieler und Komödianten einen abermaligen Anstoß bekommen und damit einen neuen Aufschwung genommen hat, welcher bereits in den spätern dramatischen Stücken des Jakob Ayrer, der ein Schüler und Mitbürger H. Sachsens war, durch eine

kunstreichere Anlage sich kundgibt. Der Unterschied zwischen Tragödien und Komödien, welcher bei H. Sachs entweder noch untergieng in dem allgemeinen Begriff »Spil« oder nur nach äußerlichen und mehr zufälligen Eigenschaften bestimmt d. h. rein von dem traurigen oder fröhlichen Ausgang abhängig gemacht wurde, begann auch jetzt erst allmählig in seiner Wesenheit erfaßt zu werden. Das Possenspiel gewann an der neueingeführten Person des Narren oder Hanswurst, des tölpelhaften Jan Posset oder Pickelhering eine Bereicherung. Auch die Singspiele wurden damals eingeführt und können als die Vorläufer der modernen Opern und Ballette betrachtet werden. — Was das Metrum betrifft, so brachen sich neben den regelmäßigen vierfüßigen Jamben, welche dazumal im Drama herrschend geworden waren, wie sie z. B. auch Nikodemus Frischlin in seiner Komödie „Frau Wendelgard" hat (Scholl 2, 115 ff.), allmählig auch andere Versarten Bahn. Abgesehen von den lyrischen Versmaßen, welche man den zum Singen bestimmten Chorliedern gab, wenn z. B. Joh. Kohlros und Sixt Birck (vgl. §. 208) die sapphische oder asklepiadeische Strophe der Alten bei denselben zur Anwendung gebracht hatten, abgesehen von den Singspielen der sogen. englischen Komödianten, die meist in einem und demselben Ton gedichtet wurden, wie z. B. Ayrer's »Fastnachtspil von dem Engelendischen Jann Posset« in dem Rolandston (Kurz 2, 140 ff.), tauchen hin und wieder schon im XVI. Jahrh. fünf- und sechsfüßige Jamben auf, z. B. in Joh. Crigimger's „Lazarus" vom Jahr 1555, fünffüßige ohne Tadel in Joh. Schlayß's „Joseph" vom J. 1593. Die englischen Dramen wurden, nach Deutschland eingewandert, zunächst in deutsche Prosa umgesetzt, wie z. B. der »Titus Andronicus« und die Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig beweisen (Kurz 2, 135 ff. u. 145 ff.). Während man nun in den Lust- und Possenspielen die prosaische Sprache zu gebrauchen fortfuhr, führten Opitz und Gryphius für das kunstgerechte Trauerspiel den paarweise gereimten Alexandriner ein, bis endlich Lessing durch seinen Nathan die Herrschaft der fünffüßigen Jamben der deutschen Tragödie bleibend begründete (vgl. §. 211).

B. Gedichte mit wirklicher Strophenform.

1. Epische Strophen.

§. 239. Die Heldenstrophe, die früher in der Nibelungenstrophe eine so musterhafte Ausprägung gefunden hatte, hat auch in dieser Periode

verschiedene Formen und Abarten aufzuweisen, von welchen ein Theil als mehr oder mindergetreue, mehr oder minder glückliche Nachbildungen jenes Musters zu betrachten ist, während andere diesen ihren gemeinsamen Ursprung völlig verläugnet haben. Wir fassen zuerst diejenigen epischen Strophen ins Auge, welche trotz mancherlei Abweichungen und Veränderungen im Einzelnen wenigstens durch das Festhalten an der Vierzeiligkeit des Strophenbaues ihrem Vorbild, der Nibelungenstrophe, nahe kommen, und dann auch die völlig davon verschiedenen Abarten.

§. 240. I. Die vierzeilige Strophenform ist in folgenden Epen gebraucht: Walther und Hildegunde; Ortnit, Hug- und Wolfdietrich; Ravennaschlacht (»strît vor Rabene«); im großen Rosengarten.[1] Einige fallen, zumal in ihrer ältern Gestalt, bevor sie neu überarbeitet worden sind, noch ins XIII. Jahrh. zurück, wie das erstgenannte Gedicht; die andern sind spätern Ursprungs, aber auch der ist nicht immer genau ermittelt. Bei allen diesen ist die strenge, gemessene und kräftige Haltung ihres Vorbildes mehr oder minder verwischt und dafür eine Milderung und Ermäßigung, ja sogar häufig auch eine Verflachung des ursprünglichen Wesens der Heldenstrophe eingetreten, welche Entartung mit der allgemeinen Lockerung der Maßverhältnisse zusammenhängt. Was indeß noch am meisten an den alten kräftigen Ton und festen Schritt der volksthümlichen Heldenstrophe erinnert, ist der stumpfe Reimschluß, welchen sie wenigstens in dem letzten Halbverse der vierzeiligen Strophe fast durchgängig gewahrt haben. Dagegen fehlt häufig die früher übliche Verlängerung des Schlußverses: wo sie geblieben, ist die Zahl der Hebungen sieben; in den übrigen Langzeilen sind die betonten Silben auf sechs herabgestimmt. Man vergleiche hiezu die Strophen aus dem großen Rosengarten: L. B. 1, 797 ff., sowie aus Hug- und Wolfdietrich: Scholl 1, 435 ff. und 443 ff.

Das älteste dieser Heldengedichte, Walther und Hildegunde,[2] stellt sich in den uns erhaltenen Bruchstücken rücksichtlich des Strophenbaues seinem Vorbilde am würdigsten zur Seite, nur daß das Verhältniß der Länge in den zwei Halbversen der vierten oder letzten Langzeile umgekehrt ist, indem der vorletzte Halbvers fünf Hebungen zählt und so die

---

[1] Der kleine Rosengarten oder Zwerg Laurin ist viel jünger und in einfachen Reimpaaren abgefaßt.

[2] Vgl. Haupt, Zeitschr. II. 1842.

übrigen Halbverse um zwei, den allerletzten aber nur um Eine Hebung übertrifft, z. B. Kurz 1, 540:

Diu küneginne fuorte | wol sehzec megedîn,
die allerschœnesten, | die der mohten sîn,
und ouch der hœhsten mâge, | die man dô bî in vant.
Dô fuorten ouch des alten küneges helde | vil harte hêrlîch gewant.

Die Strophe der Rabenschlacht besteht in ihrer ersten Hälfte aus zwei stumpf gereimten Langzeilen, durch die Cäsur wie gewöhnlich in je zwei Halbverse getheilt, von welchen die ersteren 3 Halbverse je 3 Hebungen, der vierte aber in der Regel 4 Hebungen zählt, und in ihrer zweiten Hälfte aus zwei kürzeren klingend gereimten Versen, von welchen der erstere in der Regel 4, der letzte 5 Hebungen hat, z. B. Kurz 1, 552:

Bî handen sich geviengen der reinen Helchen kint
und Diether der junge; sie giengen trûreclîchen sint,
dâ si ir meister vunden;
si bâten Ilsânen an den stunden.

So nach Ettmüllers Ueberarbeitung. In derjenigen Gestalt aber, wie uns Wackernagel L. B. 1, 805 ff. das Gedicht aus v. d. Hagen's und Primisser's Heldenbuch mittheilt, haben die zwei Langzeilen zugleich Binnenreime und lösen sich so in vier kurze kreuzweis gereimte Verszeilen, das Ganze aber in Verbindung mit dem letzten Reimpaar in eine sechszeilige Strophe auf nach der Formel a b a b c c. Diese Form leitet uns über auf die folgenden Strophenarten.

§. 241. II. Die äußeren Ursachen, welche das Verhältniß der Glieder des strophischen Organismus umgestaltet und den Uebergang von dem einfach würdigen und kräftig gehaltenen Stile der gebildeten Volksepen des XIII. Jahrh. zu den abgeschliffenen und verflachten Formen der in dem folgenden Jahrh. überarbeiteten Heldengedichte vermittelt haben, lagen — abgesehen von der inneren, in dem gesunkenen Zeitgeschmack liegenden Vermittlung — einestheils in der Abkürzung der letzten Langzeile der Strophe, in der Zurückführung ihres Maßes auf eine den übrigen drei Langzeilen gleiche Zahl von Hebungen und zwar gewöhnlich auf sechs, anderntheils in der zunehmenden Ueberladung der Strophe mit Cäsur- oder Mittelreimen, wie sie vereinzelt schon dem Nibelungenliede eingeschoben waren. Das erste Moment für sich allein schon bewirkte eine solche Nivellirung oder Gleichförmigkeit, daß die alte Heldenstrophe der Auflösung in acht kurze, je nur drei Hebungen zählende

Verszeilen gar nicht mehr ferne stand; und so ändert es an der Sache selbst nichts, wenn wir, um dies an einem Beispiel zu veranschaulichen, eine Strophe aus dem hörnernen Siegfried Scholl 1, 557 ff. statt in vier Langzeilen in acht Kurzzeilen zerlegen: [1]

Es saß im Niderlande ein künig so wol be*kant*	1. Langzeile.
mit großer macht und gewalte, Sigmund was er ge*nant*.	2. Langzeile.
Der hett mit seyner frawen ein sun, der hieß Sey*frid*:	3. Langzeile.
des wesen werdt ir hören alhie in disem *lied*.	4. Langzeile.

Wo sich aber beide Momente vereinigten, führten sie eine völlige Zerstörung des ganzen, der Nibelungenstrophe eigenthümlichen Organismus herbei, an dessen Stelle als neues Produkt der nachgebornen bänkelsängerischen Volksdichter die achtzeilige alexandrinerartig klingende Strophe trat, welche den Namen Hildebrandton bekam und außer dem Hildebrandslied, das ihr diesen Namen gegeben, noch mehreren Volksepen in dem Heldenbuche Kaspers von der Rön vom Jahr 1472 eigen ist, wie „Etzels Hofhaltung“. Sie zerfällt in zwei gleichförmige Hälften mit abwechselnd klingendem und stumpfem Versschluß nach der Reimordnung a b a b : c d c d, z. B. L. B. 1, 1031. Kurz 1, 672, 2:

»Ich solt zu land ausreiten«,
sprach meister Hildeprant,
»das mir vor langen zeiten
die weg warn unbekant;
fan Bern in landen waren
vil manchen lieben tag,
das ich in dreißig iaren
fraw gut ich nie epflag.«

§. 242. III. Auf welche Strophenformen wir in der erzählenden Poesie dieses Zeitraums sonst noch stoßen, die haben wenig oder eigentlich

---

[1] Diesen Ton stimmt — denn er ist ganz volksthümlich — Ludwig Uhland in seinen Balladen so gerne an, z. B.

Ist denn im Schwabenlande verschollen aller Sang,
Wo einst so hell von Staufen die Ritterharfe klang?
Und wenn er nicht verschollen, warum vergißt er ganz
Der tapfern Völker Thaten, der alten Waffen Glanz? —

gar nichts mehr mit der alten Heldenstrophe gemein, tragen kein spezifisch episches Merkmal mehr an sich, sondern in demselben Verhältniß, als das Epos seine frühere Großartigkeit, Gedrungenheit, Fülle und Kraft gegen die Beschränktheit, Engherzigkeit und Zerfahrenheit der mehr spießbürgerlichen und subjektiv gefärbten Anschauungen des historischen Volksliedes eingebüßt hatte, nahmen die demselben zu Grunde gelegten Strophenformen einen mehr lyrischen Charakter an, zu Gesang und Spiel, statt zum Sagen oder Erzählen, mit Stollen und Abgesang eingerichtet. Sie stehen so mitten inne zwischen der gesunkenen Epik und der aufstrebenden Volkslyrik. Nur einige wenige von den Dichtungen dieser Art fußen noch auf dem festen Grunde der alterthümlichen Volks- und Heldensage; die übrigen stellen sich meist auf den reellen Boden der Zeitgeschichte, was ihnen den poetischen Aufschwung noch mehr erschwert und die Dichter Partei zu nehmen zwingt. Zu den ersteren gehören die Volksepopöen, welche in der dreizehnzeiligen, dreitheilig gebauten Strophe der Bernerweise, auch Herzog-Ernst-Ton genannt, die im Munde des Volkes gefeierten Namen alter Helden, wie eben Dietrich von Bern, besingen, als: das Eckenlied (Eggenausfahrt), der Riese Siegenot und Zwerg Goldemar. Vgl. Scholl 1, 449 ff. L. B. 1, 733 ff. Kurz 1, 543 ff. Reimformel a a b c c b : d e d e f g f. Beispiel:

Sô herter tac erlûhte in nie:
swaz si dâ vor gestriten ie,
des wart dô gar vergezen.
Ir maht was in entwichen gar,
si leitenz mit den swerten dar:
ûf Eken wart gemezen
Ein alsô ungefüeger slac,
daz er kam von den sinnen
und vor im ûf der erde gelac.
Doch moht ern niht gewinnen,
unz er ein niuwe maht gewan:
dô spranc Ek von der erde,
und lief in wider an.

§. 243. Aus Wolframs Schule gieng außer der früher erwähnten siebenzeiligen Strophe des jüngern Titurel (§. 148 extr.) der sogenannte schwarze Ton Klingsors hervor, welcher in zwei epischen, etwa um's Jahr 1300 abgefaßten Gedichten angewendet ist: zunächst im zweiten Theil des Sängerkrieges auf der Wartburg, sodann in

einer von einem Unbekannten versuchten Fortsetzung dieses Werkes, im Lohengrin. Der Ton bewegt sich durch je zehn, ebenfalls dreitheilig geordnete Verszeilen, die gemäß der Formel aabccb:deed in der Art reimen, daß die gepaarten Reime aa, cc, ee männliche, die übrigen weibliche Ausklänge haben: L. B. 1, 749 ff. Aus dem Lohengrin hier als Beispiel die Str. 59 in Kurz 1, 472:

Lohengrîn quam ouch aldar
unt hoher junger fürsten vil an sîner schar:
er trat niht für die massenîe al eine.
Dô in sîn swester ane sach,
daz wazzer von ir herzen zu ir ougen brach:
hœrt, ob diu magt iht jæmerlîchen weine!
Der künic und al die fürsten vrâgeten, waz der edelen wære.
Si sprach: Mir ist herzeleit geschehen.
Sol ich dich, lieber bruoder, nimmer me gesehen?
Dû bist der kempfe, unt sagt der Grâl diu mære.

§. 244. Dem historischen Volksgesange des XIV. und XV. Jahrh. sind ebenfalls nur lyrische, aber einfache und volksthümliche Strophen eigen. Wir heben folgende drei hervor:

1) Die siebenzeilige Musterstrophe mit der bekannten Reimformel abab:cdc, in welcher Halbsuter sein schweizerisches Siegeslied »von dem strît ze Sempach» (1386) abgefaßt hat. Dabei macht die eigenthümliche Einrichtung der Strophe, daß der Abgesang nach Art eines Refrains mit dem jedesmaligen Triumphruf »He!» eingeleitet ist, keine ungünstige Wirkung: L. B. 1, 920. Scholl 1, 495. Kurz 1, 600. Beispiel:

Der löw fieng an ze mawen
und tretten hinder sich;
der stier startzt sine brawen
und gab im noch ein stich,
He! das er bleib uff dem plan:
»Ich sag dir, rucher löwe,
mein weid must mir hie han.«

2) Die sechszeilige Normalstrophe, in welcher Veit Weber die selbsterlebten Burgunderkriege besingt, mit der volksthümlichen Reimformel aabccb: Kurz 1, 614. L. B. 1, 1050. Beispiel:

Min hertz ist aller fröwden vol,
darumb ich aber singen sol
und wie es ist ergangen.

Mich hat verlanget tag und nacht,
biß sich der schimpf nun hat gemacht,
nach dem ich han verlangen.

3) Die sechszeilige, aus drei Reimpaaren, zwei stumpfen und einem klingenden (aabbcc), bestehende Angstweise, in welcher Mich. Beheim sein Buch von den Wienern schrieb: Kurz 1, 691. Z. B.

Er wart gevangen von zwain weinzürn,
dy in wider gen Wien warn fürn:
Dy selben weinzurl furten in
gevangen für den herczag hin.
Dez wart van Osterreiche
herczag Albreht fraleiche.

2. Lyrische Strophen.

a. Der Meistergesang. [1]

α) Geschichte des Meistergesanges.

§. 245. Der Meistergesang ist seiner historischen Entwicklung zufolge nichts anderes als der unter gänzlich veränderten Verhältnissen fortgesetzte Minnegesang, der der neuen Zeitströmung folgend eine andere Bahn einschlug. Es kommt uns dabei nicht sowohl auf den Inhalt, der im Meistergesang vorherrschend religiöser Natur ist, als vielmehr auf die Form an, die in ihren Grundrissen eine beiden Instituten gemeinsame ist; und an dieser vorgezeichneten Form hieng der nachgeborne Meistergesang mit um so größerer Zähigkeit und Aengstlichkeit, je weniger er den echt poetischen Geist, der in den alten Minneliedern wehte, erfassen und begreifen konnte. Darum setzt auch J. Grimm beide zwar nicht gleich, aber identisch. Man kann nicht sagen, da hört der eine auf und dort fängt der andere an: so unmerklich gleitet der Minnegesang des XII. und XIII. Jahrh. in den Meistergesang der folgenden Jahrhunderte über.

---

[1] Hauptquellen: J. C. Wagenseil, von der Meistersänger holdseligen Kunst Anfang, Fortübung u. Lehrsätzen. Altdorf, 1697. — Ad. Puschmann, gründlicher Bericht des deutsch. Meisterges., zuerst in Görlitz, dann in Breslau 1584 erschienen. — J. Grimm, über den altd. Meisterges., Göttingen 1811. — Ausführliche Mittheilung über die kürzlich in Zwickau aufgefundenen Handschriften von H. Sachs. Vom Rector und Bibliothekar Dr. phil. Fr. Gottfr. Wilh. Hertel, in dem Jahresbericht des Zwickauer Gymnasiums über das Schuljahr 1853—1854. (Aeußerst wichtig!)

Und — könnte man fragen — waren denn die Minnesänger nicht auch Meistersänger? Sie hatten wahrlich ein größeres Recht, Meister des Gesanges genannt zu werden, weil sie es eben im höhern edlern Sinne des Wortes gewesen waren und in der Lyrik die größte Meisterschaft bewiesen haben. Dazumal schon hatten die Sänger und Dichter einen eigenen Stand gebildet, in welchen wir Leute aus den verschiedensten Ständen der bürgerlichen Gesellschaft sich einreihen sahen, die einen mehr als höfische, kunstmäßige Sänger; die andern mehr als gewöhnliche Volksdichter. So lange nun ihr Gesang gerne gehört, viel gelobt und gut bezahlt wurde, lebten sie, wo es nicht Leute fürstlichen Ranges oder einer unabhängigen Stellung waren, meist als Fahrende oder Gehrende, mochten sie nun dem adeligen Ritter- oder dem Bürgerstande angehören, abwechselnd an den fürstlichen Höfen und auf den Ritterburgen. Jener freudige Beifall, jene ehrende Anerkennung, jenes reiche Beschenken hörte aber allmählig auf und immer lauter und häufiger wurden die Klagen der Sänger über Zurücksetzung und Geringschätzung, trotzdem daß der lautere reine Klang der Minnelieder in den zweideutigen Schmeichelton der Lobeslieder und Preisgesänge, die man mit kriechender Seele zu Ehren der Großen und Mächtigen um kargen schnöden Lohn anstimmte, übergieng. Da stiegen die Töne herunter von den stolzen Burgen der Fürsten und Ritter zu den schlichten, in Städten ansässigen Bürgern und gründeten sich wieder eine Macht, so daß es diese zu ihrer Lebensaufgabe machten, neben ihrem Handwerk, neben ihrem werktäglichen Berufsgeschäft über dem ererbten Geistesgute in frommer Weise zu wachen und der angebornen Gesangesgabe emsiglich zu pflegen.

§. 246. Wie nun die städtischen Handwerker durch ihr bürgerliches Gewerbe nach Zünften oder Innungen gegliedert und verbunden waren, also stifteten sie auch behufs Ausübung der „holdseligen“ Meistersängerkunst unter sich einen großen Gesammtverein, bildeten eine eigene Genossenschaft mit besonderen Statuten, Regeln und Gesetzen, deren Inbegriff die sogen. Tabulatur oder der Schulzettel war. Die Betheiligung an den Meistersängerschulen, wie man solche innungsmäßige Singvereine nannte, war an vielen Orten eine so große und allgemeine geworden, daß es einer geordneten Organisation wohl bedurfte; schloßen sich sogar Personen höheren Standes und Ranges an sie an. Für den Stifter des ersten derartigen Vereins sahen die Meistersänger den gefeierten Dichter Heinrich von Meißen, Frauenlob genannt, an, welcher zu An-

fang des XIV. Jahrh. in Mainz lebte, wo er einen Kreis von Schülern und Freunden des Gesanges um sich versammelt habe. Es gehen aber die spätern Meistersänger in dem Bestreben, den Ursprung ihrer Schulen durch dichterische Sagen auszuschmücken, noch weiter und stellen zwölf alte Meister als Erfinder ihrer Kunst an die Spitze ihres historischen Bestandes. Zufolge eines seltsamen Anachronismus und einer ebenso seltsamen Namensentstellung lassen sie dieselben, obwohl diejenigen unter ihnen, welche in der Geschichte nachweisbar sind, im XII. und XIII. Jahrh. lebten, wie z. B. Walther von der Vogelweide, Heinrich von Mügeln aus Meißen, Wolfram von Eschenbach, den sie Wolfgang von Rohn oder Rahm hießen, schon unter Kaiser Otto I. im Jahre 962 den Meistergesang unter ganz abenteuerlichen Umständen erfinden. Ohne daß einer vom andern etwas gewußt hätte, seien sie — heißt es bei Wagenseil — aus göttlicher Erweckung durch viel Thön löblich geflissen, schön zugericht weithin berühmt geworden; da sie aber damit in den Verdacht der Ketzerei gekommen, so seien sie auf des Papstes Leo VIII. Ansuchen zuerst in Pavia, dann zu Paris in Beisein des päpstlichen Legaten sowie vieler fürstlichen und gelehrten Personen vor den Kaiser gestellt und verhört worden; da sie aber dort herrliche Proben ihrer Kunst abgelegt und sich von dem geschöpften Verdacht gereinigt hätten, so seien sie belobt, mit Freiheiten begabt, später sogar auf einem Reichstag zu Worms vom Kaiser mit einer güldenen Kron beschenket worden, womit die besten Sänger ihrer Schule geschmückt werden sollten. Sie sprechen daher auch von gekrönten Tönen und verstehen darunter zunächst die vier Haupttöne der vier alten Meister Frauenlob, Regenbogen, Marner und Mügling, welche Männer von einer andern Sage zu den Erfindern des Meistergesanges gestempelt werden. Manche Stadt, wie Augsburg, Nürnberg, Ulm, hat die Tradition von den zwölf alten Meistern in einem aus zwölf Mitgliedern bestehenden Ausschuß thatsächlich aufrecht erhalten. So viel ist jedenfalls sicher, daß das Vorhandensein dieser Sage auf einen innern Zusammenhang des Meistergesanges mit dem frühern Minnegesang wie nicht minder auf die frühzeitige Macht und Anerkennung desselben hinweist. Dazu kommt noch die von der Geschichte als Thatsache bezeugte Existenz einer Urkunde, welche, aus dem Jahr 1378 stammend, von Kaiser Karl IV. ausgestellt, den Meisterschulen das Wappenrecht verbrieft.

§. 247. Als Sitze solcher Gesangvereine werden die freien Reichs- und andere ansehnliche Städte hauptsächlich des südlichen und mittleren

Deutschlands genannt, als da waren: Straßburg, Freiburg, Kolmar, Mainz, Frankfurt, Ulm, Augsburg, Würzburg, Prag, Zwickau u. s. w. Darunter behauptete Mainz lange Zeit den ersten Rang, denn es galt gleichsam als „die Hochschule und Sammelplatz der Meistersänger, wohin sich diejenigen begaben, welche die Kunst von Andern zu erlernen Begierde trugen; daselbst wurden die Privilegien und Begnadungen, so die Genoßschaft von Zeiten zu Zeiten von den römischen Kaisern überkommen, sonderlich Kaiser Ottonis güldene Kron und der Meistersänger Wappenbrief verwahrlich aufbehalten." Zu Straßburg soll ehedem für die Meistersängerschule das ungeheure Kapital von 1000 Gulden angelegt und vermehrt worden sein. Zu Nürnberg aber hob sich die Meistersängerkunst zur höchsten Blüthe. Hier lebte vor allen H. Sachs, welcher ohne Widerrede der berühmteste Meistersänger gewesen ist: die Anzahl seiner Meistergesänge, die er der Singschule ungedruckt hinterlassen, stieg auf die beinahe unglaubliche Zahl 4370; die Gesammtsumme aller seiner Werke überhaupt gibt er selbst auf 6170 an. Da wirkte auch vor und mit ihm sein Lehrer, der Leinenweber Lienhart Nunnenbeck. Da sang sein Schüler und Handwerksgenosse, der Schuster Adam Puschmann aus Görlitz, getreu dem lieben Meister nach, machte unter Anderem ein Lob- und Trauergedicht auf denselben, womit er als in einem kurzen Lebensabriß dem theuern Entschlafenen ein frommes Gedächtniß stiftete (L. B. 2, 166 ff.). Um jene Zeit zählte Nürnberg über dritthalbhundert Meistersänger in seinen Mauern. — Die einzelnen Meisterschulen, welche so in verschiedenen Städten Deutschlands gegründet waren, standen in keiner nähern Verbindung zu einander; etwaige Berührungen und Annäherungen mochten wohl nur durch wandernde Handwerksbursche vermittelt worden sein. Im Allgemeinen aber war ihre Norm überall so ziemlich die gleiche. Die Theilnehmer einer Sängerschule nannten sich selbst nicht Meistersänger, sondern bloß Liebhaber des deutschen Meistergesanges.[1] Sofern sie als Mitglieder der Gesellschaft eingeschrieben waren, führten sie den Namen Gesellschafter. Unter den Gesellschaftern selbst aber war eine innungsmäßige Gliederung nach Stufen eingeführt: Schüler war, wer die Tabulatur noch nicht recht los hatte; wer sie dagegen vollständig und gut gelernt hatte, hieß Schulfreund; —

---

[1] Also nicht *μουσικοί*, sondern *φιλόμουσοι*, nach Analogie der griechischen Weisen, welche ebenfalls bloß *φιλόσοφοι*, nicht *σοφοί* genannt sein wollten.

als Singer galt derjenige, welcher wenigstens 5 oder 6 Töne richtig vorzutragen im Stande war; — auf der Stufe des Dichters aber stand, wer auf eine bereits vorhandene Melodie besondere Lieder oder Bare anfertigen konnte; — als Meister endlich, in welchem die Kunst ihren Gipfel erreicht hatte, betrachtete man nur den Erfinder eines neuen Tones. An der Spitze der ganzen Genossenschaft standen die Merker, welche den Zusammentritt der Mitglieder zur Abhaltung einer Singschule zu veranlassen und über das Ganze die Oberleitung zu führen hatten.

§. 248. Was nun die Abhaltung einer Singschule betrifft, so wurde hiebei zwischen einer Festschule und einer gewöhnlichen Schule d. h. zwischen der kirchlichen und außerkirchlichen Feier streng unterschieden. — Die eigentliche Festschule nun wurde in der Kirche — zu Nürnberg war es die St. Katharinenkirche — an beliebigen Sonn- und Feiertagen nach dem nachmittäglichen Gottesdienste, in späterer Zeit meist nur an den drei hohen Festtagen; Weihnachten, Ostern nnd Pfingsten, abgehalten. Der ordnungsmäßige Hergang erfolgte in vier Hauptakten: Vorbereitung, Freisingen, Hauptsingen, Preisvertheilung.

Zuerst also die Vorbereitung. Sobald eine Singschule stattfinden sollte, wurde Seitens der Vorsteher durch einen Umsager, den immer der jüngste Meister machen mußte, eine besondere Einladung an jedes einzelne Mitglied erlassen, auf welche Berufung hin Keiner mehr ohne triftige Entschuldigungsgründe der persönlichen Theilnahme sich entschlagen konnte. Inzwischen wird in der genannten St. Katharinenkirche — wir halten uns nämlich bei der gegenwärtigen Schilderung hauptsächlich an die Nürnberger Schule — beim Eingang des Chores das Gemerke aufgerichtet d. h. ein niedriges Bühnengerüst angebracht, darauf ein Tisch gestellt mit einem großen schwarzen Pult, wie auch Bänke um den Tisch, und dasselbe durch Vorhänge verdeckt. Außer diesem für die Merker bestimmten Platze steht unfern der großen Predigerkanzel ein kanzelförmiger Katheder, um denjenigen, die ein Meisterlied absingen werden, zum Sitz zu dienen. Ist dann der bestimmte Tag erschienen, so erfolgt erst die allgemeine Bekanntmachung durch öffentliche Maueranschläge; in Nürnberg hieng man 4 oder 5 verschiedene Tafeln auf, welche einen Garten mit einer gereimten Anspielung auf die Sage von den 12 alten Meistern oder die Geburt Jesu oder den König David Harfen spielend und vor dem Kreuze Christi knieend und endlich späterhin auch den verehrten Meister H. Sachs

abgebildet trugen. Jeder Tafel wurde ein gedruckter Zettel beigefügt, worauf nebst einigen allgemeinen Andeutungen über Inhalt und Form der zu singenden Lieder auch die Ankündigung zu lesen war, „daß etliche Liebhaber der Kunst den Meisterschulen etliche Gaben zu versingen geben.“ Im Uebrigen wurden die Mittel zur Deckung der Unkosten und Anschaffung der Gaben oder Preise aus dem freiwilligen Eintrittsgelde bestritten, welches einer der Meister mit der Büchse in der Hand, der sog. Büchsenmeister, vor der offenen Kirchthüre einsammelte. Ist die Kirche zur Genüge mit Zuschauern gefüllt, so geht das Freisingen an. In demselbigen kann sich hören lassen, wer da will, sogar Fremde. Gesungen werden dürfen beim Freisingen außer den geistlichen Liedern, deren Inhalt „wahrhaftige und beweißliche Historien, so zum Christenthum gehören oder in der H. Schrift verzeichnet sind“, ausmachen müssen, auch Lieder weltlichen Inhalts oder wie es heißt „wahre und erbare weltliche Begebnüsse sampt schönen Sprüchen aus der Sittenlehr zu singen zugelassen werden.“ Der betreffende Sänger soll, nachdem er sein Lied — es ist des Inhalts wegen — den Merkern vorher angezeigt hat, sich anständig mit entblöstem Haupte auf den Singstuhl niederlassen und nach einer kleinen Pause sein Lied bis zu Ende absingen. Sein Lohn ist im Fall des Gelingens der Beifall der Zuhörer.

§. 249. Nun aber wird das Haupt- oder Wettsingen mit einem allgemeinen Gesange aller versammelten Meister eröffnet. Hiebei dürfen bloß geistliche Lieder gesungen werden, solche, deren Inhalt der H. Schrift entnommen oder ihr gemäß ist. Hat ein Sänger den Singstuhl bestiegen, so muß tiefe Stille in der Versammlung herrschen, damit derselbe nicht irre werde und die Merker, welche hinter den Vorhängen des Gemerkes Platz genommen, ihre Anmerkungen ungestört machen können. Der vorderste von ihnen gibt sodann dem Sänger das Zeichen mit dem lauten Zuruf: „Fangt an!“ Wenn dieser eine Strophe gesungen hat, so muß er zum Zweck der Fortsetzung und Beendigung seines Vortrages vorher des Merkers Aufforderung: „Fahrt fort!“ abwarten; und ist er fertig, dann macht er einem andern Platz, bis an Alle die Reihe gekommen ist. Die Merker, deren es 3 bis 4 sind, geben beim Gesange genau Acht: der eine, zugleich der älteste, die betreffende Stelle in der Bibel nachlesend und merkend, ob das Lied sowohl mit dem Inhalt als auch mit Luther's reiner Uebersetzung übereinstimme; der andere, ob und welche Verstöße gegen die Tabulaturgesetze gemacht werden; wieder ein

anderer achtet nur auf den Reim und die etwaigen Verstöße gegen denselben; der letzte endlich macht seine Notizen über die Melodie. Nach Beendigung des Vortrags gehen die Merker als Preisrichter miteinander zu Rathe und sehen, ob und wie viele Silben je einer versungen habe, d. h. sie berechnen die Größe und Anzahl der Fehler nach so viel und so viel Silben. Zuweilen konnten sie zwischen mehreren Sängern schwanken; dann wurden diese zu einem abermaligen Wettsingen veranlaßt, damit sie „um den Preis gleichen“, bis endlich einer, der am wenigsten Silben oder gar keine versang, vielmehr „glatt“ d. i. ohne Fehl gesungen hatte, den Sieg davon trug. Bei dem Gleichen dürfen die Strophen höchstens bis auf 30 Reimzeilen gehen, beim Hauptsingen nie unter 20 zählen. Nun ziehen die Merker den Vorhang auf, rufen die zwei ersten Sieger herbei und überreichen ihnen die Preise: dem ersten, dem „Uebersinger“, wurde das Kleinod umgehängt, eine lange silberne Kette bestehend aus großen breiten, mit dem Namenszug der Stifter bezeichneten Gliedern und angehängten Silbermünzen; später trat an die Stelle des Kleinods eine von H. Sachs der Gesellschaft verehrte seidene Schnur mit 3 vergoldeten Silberstücken, auf deren mittlerem das Bildniß des königlichen Harfners David prangte, wovon der erste Preis fortan „Davidsgewinner“ hieß; noch später ließ Wagenseil statt der durch den häufigen Gebrauch abgenützten Schnur eine silberne Kette mit einer vergoldeten Denkmünze anfertigen, auf deren einer Seite der Name des Stifters nebst der Jahreszahl CIↃIↃCXVI stand, auf der andern der Virgil'sche Vers (Eclog. III, 84):

Pollio amat vestram, quamvis sit rustica, musam.

Der Inhaber des Davidsgewinners überkam damit das Recht, bei der nächsten Singschule mit berathender Stimme im Gemerke zu sitzen. Der zweite Preis bestand in einem aus seidenen Blumen hübsch geflochtenen Kranze, den der Gewinnende auf's Haupt setzte. Demselben wurde zugleich die Ehre zu Theil, bei der nächsten Singschule Büchsenmeister an der Kirchthüre zu sein. Oft wurden noch besondere und weitere Gaben als Ehrenpreise von Privaten den guten Sängern gestiftet. Die zwei ersten Preise aber mußten in Nürnberg, da sie als Eigenthum der Schule betrachtet wurden, nach Beendigung der Tagesfestlichkeiten an den Schlüsselmeister, dem auch die sonstigen Dokumente des Vereins anvertraut waren, zurückgestellt werden. Andere Singschulen waren jedoch auch im Stande, wenigstens einzelne Schmuckstücke aus Gold und Silber in den Händen

der Gewinnenden zu lassen. — Ein und derselbe Ton (Melodie) konnte im Jahr nur einmal zum Preissingen und zur Begabung zugelassen werden, er war „verpfent“, wogegen das gleiche Lied in einem andern Ton gesungen zulässig war. — Dies der Hergang beim Festsingen.

§. 250. Nun kam das Zechsingen im Wirthshause an die Reihe. Hier nahm die Feier, die dort eine streng kirchliche war, den Charakter einer geselligen Unterhaltung an, gewürzt zugleich durch heitere Gespräche und Gesänge. Da wurden nämlich außer geistlichen Liedern auch weltliche von oft komisch-lustiger Art vorgetragen. Uebrigens war das Verhalten auf der Zech ebenfalls durch die Statuten, die sogen. Zechordnung, geregelt, und es wurde jedesmal beim Beginne der ganze Schulzettel vorgelesen. Darnach waren die Mitglieder zu einem ehrbaren und friedlichen Betragen verpflichtet. Beim Eintritt ins Zimmer hat jeder sein Gewehr bei Seite zu legen. Um Zank und Streit zu vermeiden, dürfen keine „Straffer und Reitzer“, wahrscheinlich aufreizende Gesänge mit gehässigen Anspielungen, angestimmt werden; auch unzüchtige Gespräche, schandbare und unnütze Lieder bleiben von der Zeche ausgeschlossen, zumal die „Bramberger und Bergrischen“ d. i. Lieder vom Brennenberger und von Bergknappen (vgl. Uhland, Volkslied. 158 ff.). Der ehrbare Bürgerstand nahm Anstand, durch Absingen von Gassenhauern sich gemein zu machen. — Auf der Zech wird gleichfalls gemerkt und begabt. Etliche Liebhaber der Kunst setzen besondere Preise aus; für Geld zu singen ist jedoch nicht erlaubt. Die Kleinod- und Kranzgewinner, sowie die Merker erfreuen sich auf der Zech des Vortheils, daß ihnen der Kostenbeitrag zur Zeche entweder ganz oder wenigstens theilweise erlassen wird: „sie haben, ganze ürten, halbe ürten befor.“ Die Unkosten auf der Zech werden durch jedesmalige Beiträge und, so diese nicht ausreichen, aus der Vereinskasse bestritten. Auf der Zech findet auch die Aufnahme neuer Mitglieder gewöhnlich am Thomastage nach abgelegter Jahresrechnung statt. Ein Lehrmeister, gewöhnlich ein solcher, der schon einmal das Kleinod gewonnen hat, stellt den Bewerber, nachdem er ihm auf sein Ansuchen bereits längere Zeit unentgeltlich und mit Erfolg Unterricht im Singen ertheilt hatte, der Versammlung vor, worauf ihm die Merker eine Prüfung auflegen. Hiebei wird außer einer ehrlichen Geburt, einem stillen und ehrbaren Lebenswandel und einem fleißigen Besuche der Singschule von dem Kandidaten verlangt, daß er — — Vokale und Konsonanten zu unterscheiden wisse, die Reime nach Zahl, Maß und Bindung verstehe

mit einer gewissen Anzahl Meistergesänge, zumal mit den 4 gekrönten Tönen, wohl vertraut sei, daß er ein Lied merken könne und endlich beim Vortrage desselben nicht weiter als 7 Silben versinge. Nach abgelegter Probe treten Meister und Lehrling ab, und die Gesellschaft stimmt unter dem Vorsitz des ältesten Merkers über die Aufnahme des Kandidaten ab. Ist sie votirt, so wird er auf 4 Punkte verpflichtet: 1) zur beständigen Pflege der Sangkunst; 2) zur kräftigen Vertheidigung derselben gegen etwaige Angriffe und Ausfälle; 3) zur Wahrung des geistigen und leiblichen Wohles jedes einzelnen Mitgliedes der Genossenschaft; 4) dazu, daß er weder auf der Gasse noch bei Zechgelagen oder sonstwie durch Absingen eines Meisterliedes die Kunst verunehre und gemein mache, bloß vor Fremden könne er auf besonderes Begehren sich hören lassen. — Früher erfolgte die Aufnahme eines Novizen unter Besprengung mit Wasser; allmählig aber kam dieser Gebrauch in Abnahme wegen der durch die allzugroße Aehnlichkeit mit dem Taufritus veranlaßten Gewissensskrupel. — Eine besondere Art der Aufnahme ist die Freiung d. i. die Verleihung der Meisterwürde ohne jenes Ceremoniel einzig und allein auf Grund eines untadelhaften Lebens und bewährter Tüchtigkeit; es war bloß von Nöthen, daß der neue Meister in einer Plenarversammlung durch Absingen des meisterlichen Hortes eine Art Meisterstück ablegte.

β) Beschaffenheit der Meistergesänge im Allgemeinen.

§. 251. Die Frage nach der Beschaffenheit der Meistergesänge müssen wir nach zwei Rücksichten beantworten, nämlich in metrischer und in musikalischer Hinsicht.

A. Metrisch betrachtet heißt jeder Meistergesang Bar (bâr), was soviel ist als Lied. Als solcher besteht er aus mehreren Gesätzen oder Stücken, Gebänden oder Gebäuden, welche wir Strophen nennen. Die Grundbedingung und das wesentliche Kennzeichen eines Meistergesanges ist jene im mhd. Minnegesang allmählig zur Regel gewordene Trilogie, wornach jedes Gesätz, jede Strophe wiederum in die bekannten drei Abschnitte zerfällt, in die beiden Stollen (Aufgesang) und in den Abgesang. Der Schluß eines jeden dieser drei Theile pflegt mit einem Kreuzchen bemerkt zu werden. Man nimmt sich natürlich, was Strophenbildung anbelangt, ganz die mhd. Lyriker zum Muster, sucht sie auch zuweilen durch unnatürliche, allzugekünstelte Ausdehnung zu überbieten, wie z. B.

in folgender Strophe, wo dem Abgesang ein dritter Stollen angehängt ist, bei Wagenseil S. 522: [1]

Ein Gesätz.

Wer seine Hoffnung hat auf Gott gesetzet,
Derselbige wird nicht zu Spott,
Ja dessen Glaub niemalen wird verletzet,
Dem hilfft der fromm und liebe Gott. †
} 1. Stollen.

Hingegen aber der, so sein Vertrauen
Nicht setzen wil in Gottes Macht,
Der kan nicht anders als auf Sande bauen,
Und wirt von Jedermann verlacht. †
} 2. Stollen.

Dann weilen er hat seinen Gott verlassen
Und seinen Abgott sucht,
So bleibt er fort verflucht,
Und wil ihn Gott auch hier mit nichten fassen,
Ja lässt ihn billig sincken,
Auch für sich selbst ertrincken:
Darum, o Christ,
So klug du bist, †
} Abgesang.

Befleiße dich auf Gott allein zu hoffen,
So gehts dir hier und dorten wol,
Und wirst es haben ewig wol getroffen,
Und sey der Himmels-Freuden vol. †
} 3. Stollen.

Dem Umfang nach zählt das voranstehende Gesätz zwanzig „Verse“ oder „Reime“, was soviel ist als Vers- oder Reimzeilen, jeder der drei Stollen vier, der Abgesang acht. Die *Zeilenzahl* der Gesätze wechselt im Meistergesang zwischen 7 und 100. Bloß der ganz kurze Ton Mügling's soll weniger, nämlich 5, gehabt haben. Wenn die Verszeilen einer Strophe die Zahl 100 bisweilen überstiegen, so wurde das auch von den Meistersängern nicht mehr gut geheißen.

§. 252. Der Dreitheiligkeit der Strophenlieder entsprach gewöhnlich auch die *Zahl der Gesätze eines Bars*, und diesen regelmäßigen Fall bezeichnete man mit den Worten: *der Bar ist gedritt*. Es gab aber auch gevierte, gefünfte, gesiebente ꝛc. Meistergesänge. Unter den nichtgedritten waren *die gefünften und gesiebenten* die häufigsten, erstere schon in früherer Zeit keine seltene Erscheinung, z. B. bei Walther

---

[1] Daß dieser Fall nicht ganz ohne Vorgang ist, sieht man aus §. 168.

von der Vogelweide L. B. 1, 379 ff. V—VII. So besteht auch das erwähnte Lobgedicht Puschmann's in L. B. 2, 165 ff. erstens aus einem gedritten Lied „in der Morgenweis Hannsen Sachsens" mit je 27 Verszeilen, welche so unverhältnißmäßig vertheilt sind, daß nur 10 auf den Auf-, die übrigen 17 auf den Abgesang fallen; zweitens aus einem gefünften „in abentton Nachtigals" mit je 21 Verszeilen; drittens aus einem gesiebenten Lied „in der Traumweis Müglings" von je 20 Zeilen, wo im Gegensatz zu jenem gedritten diese so vertheilt sind, daß 14 dem Auf- und nur 6 dem Abgesang anheimfallen, z. B.

Des jars im zwanzigisten
Januari starb der
erbar, wolweis, ihr Christen,
sinnreich Scribent ongfer,
ein poet hochgerümte,
geplümte,
Hans Sachs zu Nürnberg *schon*,
Des Haupt Har und Bart munder
war wie ein Taub schneeweis:
der bedeutet besunder
den alten Man mit Fleis
den ich sach im Traum eben;
dem geben
wölle Gott ewgen *Lohn*
Für die Müh sein
so er allein
dicht Gott zu Lob und Ehren rein
zu Trost und Lieb den Nächsten sein.
Gott wöll daß wir auch allgemein
trachten nach der Ehrn*kron*!

§. 253. Wie die Meistersänger den Strophenbau der mittelalterlichen lyrischen Dichter in seinen Grundzügen festhalten, so üben sie auch die dabei vorgekommenen Reimgattungen fleißig fort. Sie haben ihre überschlagenden Reime, wie man aus dem so eben angeführten Gesätz des Puschmann (schon: Lohn: Ehrnkron) sieht, ihre Waisen, Körner, Pausen, Schlagreime, gehäuften Reime u. s. w. Freilich fehlt ihnen bei der Nachahmung derselben jener lebendig wirkende Dichtergeist, der aus sich selbst die passende Form schafft; sie besitzen bloß das mechanische Geschick, aus dem vorhandenen Sprachstoff und nach vorliegenden Modellen starre Formen zu bilden, ohne ihnen die nöthige

Springkraft verleihen, ohne sie mit geistigem Gehalt erfüllen zu können. Und doch wollen auch sie als Künstler gelten, darum lassen sie sich zu noch größeren Künsteleien hinreißen, indem sie bei dem oft übermäßigen Umfang ihrer Gesätze nicht bloß verschiedene Verspaare durch den Reim bunt und starr zusammenkitten, sondern auch ganze Bare in eine allzu sehr erzwungene Beziehung zu einander setzen, obwohl sie sich an das Gesetz, welches ihnen in einer einzelnen Verszeile mit den Silben die Zahl dreizehn zu überschreiten verbietet, streng gebunden erachten, weil sonst das Athemholen und die Bildung einer „zierlichen Blum im Reimen“, wie sie sagen, erschwert gewesen wäre. — Der Unterschied stumpfer und klingender Reime besteht unter der Benennung männlicher und weiblicher Reim fort. — Die Waisen werden entweder zwischen die gereimten Zeilen eingeschoben, oder sie kommen an das Ende des Gesätzes zu stehen. Ersteres ist z. B. der Fall in einem Trostlied H. Sachsens (vgl. das neueste Gesangbuch der evang. Kirche Württembergs Nr. 482):

Warum betrübst du dich, mein Herz,
Bekümmerst dich und trägest Schmerz
Nur um das zeitlich *Gut*?
Vertrau du deines Gottes Rath,
Der alle Ding erschaffen hat.

Für den zweiten Fall haben wir an dem alten Kirchenlied: »Allein Gott in der Höh sey Ehr« ein Beispiel. — Die Körner dürfen nicht mit den überschlagenden Reimen verwechselt werden: sie stehen vereinzelt in der Strophe als einer geschlossenen Einheit, nicht im Strophentheil; sie binden also nicht die beiden Stollen und den Abgesang untereinander, sondern die einzelnen Strophen eines Bares, weil sich dort erst der entsprechende Reimklang findet. [1] — Was Wagenseil S. 524 als Beispiel einer ungültigen Pause anführt, die Lostrennung einer Reimsilbe von einem mehrsilbigen Worte, könnte geradezu als eine völlige Aufhebung des Begriffes einer Pause angesehen werden:

Der
Kœnig David schreibt in seinen Psalmen:

[1] Darnach ist die Begriffsbestimmung des Dr. Hertel im Zwickauer Gymnas.-Progr. S. 24 zu berichtigen. — Vgl. auch §. 171 u. §. 174, wo die bezüglichen Reimarten erläutert worden sind.

Er-
zürne dich nicht über die Gottlosen;
dann der Gerechte grünet wie die Palmen,
den Bösen aber wird die Eitelkeit liebkosen.

Dies um so mehr, da für's Erste die hier aufeinander bezogenen Silben »Der« und »Er-« als schwach betonte kaum einen Reim für sich bilden können sollten, und da für's Zweite durch die etwaige Einreihung in ihre zunächst folgende Hauptzeile keine ungleiche Silbenzahl zwischen allen vieren klingend gereimten Verszeilen entstände. Ein Umstand aber scheint dagegen zu sprechen, daß nämlich auch sonst in den alten Büchern und Handschriften derartigen Pausen ganze Zeilen eingeräumt oder hinter ihnen rothe Striche als Cäsurzeichen angebracht sind. Es ist daher zu vermuthen, daß sie bloß eine musikalische Bedeutung hatten und eine Art Kadenz ausgefüllt haben mögen;[1] denn sonst wäre die Sache eine gar zu ärmliche Reimspielerei. Unechte Pausen sind auch bei H. Sachs nichts Seltenes.

§. 254. B. Einen weitern Grundzug der Meistergesänge entdecken wir, worauf schon der Name hindeutet, in ihrer musikalischen Bedeutung, in dem engen Zusammenhang zwischen Bar und Ton oder Text und Melodie. Wie bei den alten Griechen die lyrischen Dichter zugleich Komponisten zu sein pflegten, welche die Fülle subjektiver Anschauungen und Gefühle nicht bloß in die sprachliche Form symmetrisch geordneter Ausdrücke goßen, sondern dieselbe zugleich in einem melodischen Gesang oder in den klangvollen Tönen der Lyra ausströmten: also fertigten unsere Meistersänger keinen neuen Bar an, dem sie nicht zugleich einen Ton, eine Melodie unterlegten, sei es nun daß sie ihren Text einem bereits vorhandenen Ton älterer Meister anpaßten, was natürlich leichter und mehr Sache der angehenden jüngern Meistersänger war, oder daß sie, was nur geübtere und ganz geschickte Meister vermochten, zu ihrem neuen Bar zugleich einen neuen Ton d. i. eine Originalmelodie ersannen. So rechnet es sich z. B. Hans Sachs zu großem Ruhme an, daß er außer einer Unzahl von Baren dreizehn neue Töne erfunden habe. In beiden Fällen aber mußte von jedem Dichter, wenn er auf die Meisterschaft Anspruch erheben wollte, der Ton seines Bares genau einstudirt und nach den Regeln der Schule vorgetragen, gesungen werden. Die

---

[1] Vgl. J. Grimm, altd. Meistergeſ. S. 71. — Hertel, Progr. S. 24 f.

Forderungen an einen schulgerechten Vortrag beim Gesange waren die, daß er deutlich, in gutem Deutsch, langsam und bedächtlich oder wie es heißt „bescheidentlich", mit angemessenen, bei jedem Reimschluß geflissentlich angebrachten Pausen, fern von unordentlichem Uebereinanderwerfen der Verszeilen vor sich gehen sollte. So ohne Tadel singen hieß glatt singen. Was insbesondere die Erfindung ganz neuer Töne betrifft, so mußten dieselben, um als bewährte Töne erfunden zu werden, nachfolgenden Ansprüchen der Schule genügen: 1) Der Technik nach muß die Selbstständigkeit der Melodie so weit gewahrt bleiben, daß sie nicht über vier Silben in einen bereits vorhandenen Meisterton eingreife; — 2) den Vortrag anbelangend, muß er nicht bloß den eben angedeuteten Anforderungen des Glattsingens entsprechen, sondern es muß dabei auch noch die solenne Ordnung eingehalten werden, daß der Urheber des Tones vor den versammelten Mitgliedern der Genossenschaft in dreifach wiederholter Abstufung denselben zum Vortrag bringe, zuerst mit ganz niedriger, dann mit erhöhter oder vollkommener, endlich mit höchst erhobener Stimme; so ihm aber Altersschwäche halber die Stimme versagte, konnte er den Ton durch einen von ihm gewählten Stellvertreter in seinem Beisein vortragen lassen. Wo diese Bedingungen nach beiden Seiten hin bei einem Tone sich erfüllt finden, da wird er als ein bewährter Ton anerkannt. Dann erübrigt nur noch die Namensgebung desselben von Seiten des Erfinders unter Zuziehung zweier Gevattern, sowie die Zugrundelegung eines eigenen, aus drei Gesätzen bestehenden Textes, wozu die Vorsteher der Schule, die Merker, dem Verfasser die Materie vorschreiben, und endlich die Einzeichnung des Tones in das hiezu verordnete Meistersängerbuch mit Angabe des Datums und des Namens des Verfassers.

§ 255. Im Laufe der Zeit mußte unter so bewandten Umständen die Zahl der Töne durch die wetteifernde Thätigkeit der vielen Meister, die einen so großen Ruhm in die Erfindung derselben setzten, ungeheuer anwachsen; es mußten die Gesänge in metrischer wie in musikalischer Hinsicht am Ende ebenso überkünstlich oder gekünstelt als zahlreich werden. Läßt doch Wagenseil allein 222 Meistertöne in aufsteigender Linie von 5 bis 34 Reimzeilen aufeinander folgen, welche dazumal „sonderlich zu Nürnberg pflegten gesungen zu werden." [1] Und wie viele mußte es noch

[1] A. a. O. S. 534 ff.

geben, wenn man diejenigen hinzunimmt, welche bis auf hundert Reimzeilen und drüber gehen! Hundert andere Töne kannte J. Grimm schon im Jahr 1811, wo er seinen altdeutschen Meistergesang schrieb. Und neuerdings hat Hertel aus dem XIII. Band der aufgefundenen Gedichte H. Sachsens ein reichhaltiges Verzeichniß seiner Meistergesänge nach den Tönen geordnet unter Angabe ihres Umfangs nach Zeilenzahl und Bezeichnung der Anzahl der Bare, welche H. Sachs in jedem einzelnen Ton gedichtet hat, veröffentlicht. Darunter nennen wir bloß die von H. Sachs selbst erfundenen dreizehn Töne, welche heißen: die Silberweise mit je 20 Zeilen; der güldene Ton mit 22 Z.; die hohe Vorkweise mit 45 Z.; die Morgenweise mit 27 Z.; die Gesangweis mit 25 Z.; der kurze Ton mit 13 Z.; der lange Ton mit 35 Z.; der neue Ton mit 25 Z.; der bewährte Ton mit 24 Z.; der klingende Ton mit 20 Z.; der überlange Ton mit 66 Z.; die Spruchweise mit 20 Z.; endlich der Rosenton mit 20 Zeilen, sein Lieblingston, in welchem er 122 Meistergesänge angefertigt hat, so auch jenen über die dreierlei Art der Rosen, [1] wovon hier das erste der 3 Gesätze:

Plinius schreibet von der rosen
Dreyerlei art, wil ich verglosen
in seim puoch der nature guot.
Erstlich die ros aufwachsen tuot
miten unter den scharpfen toren,
die stechen sie hinden und foren. †
Zum andern thut die ros wohlschmecken
ir suesser Schmack das herz aufwecken;
zum driten zu der arzeney
die ros wird prauchet mancherley
in zucker esich ein zu machen
zu hilff und labung aller schwachen. †
Die drey art hat ein Criste wert;
palt er gotselig lept auf ert,
Duot die arg welte auf in stechen
mit verfolgung, wie clar dut sprechen
das drite zu Thimotheon
der andern; drum ein Christen mon
sein creuz hie trëget mit gedulde
sich frewet, leit er umb unschulde. †

---

[1] Vgl. Hertel, Progr. S. 13, aus Bd. V. S. 169b.

§. 256. Es führen überhaupt die Töne meist sonderbare Namen. Außer denjenigen, die sich auf Umfang, Farbe, Gestalt und ähnliche äußere Sinnesanschauungen beziehen, als da sind: der kurze, lange, über lange, hohe, helle, graue, schwarze, grüne, spitze, zarte, süße, linde, güldene Ton, gibt es einen geilen Ton, einen würzend Rüsselton, einen Spott=, Spiegel=, Frosch=, Kreuz=, Schatzton u. dgl., eine Hönweis, eine Narren=, Schreibpapier=, Flamm=, Hagel=, Klee=, Mohren=, Kälber=, hohe Linden=, fröhliche Morgen=, Heißthränen=, abgeschiedene Vielfraß=, buttglänzende Draht=Weise, eine fröhliche Studentenweis, verschalkte Fuchs=, Quittenblüh=, gestreifte Safran=Weis u. s. f., denen allen stets die Namen der Erfinder beigesetzt sind.[1] Von allen Tönen aber sind die vier gekrönten Töne der vier alten Meister am höchsten gestellt und unter dem Namen „der meisterliche Hort" wie ein anvertrauter Schatz von allen Meistersängern betrachtet und bewahrt worden. Sie heißen:

1) Der lange Ton Müglings aus 20 Verszeilen bestehend;

2) der lange Ton Frauenlobs mit 24 Zeilen;

3) der lange Ton Marners mit 26 Zeilen;

4) der lange Ton Regenbogens hat 23 Zeilen.

Wie einfach die Melodie dieses meisterlichen Hortes war, sieht man aus den von Wagenseil (zu pag. 554) überlieferten Noten, denen zum Text ein merkwürdiges Meistersängerlied unterlegt ist. Es besteht nämlich als gefünftes aus 5 Strophen oder Gesätzen; davon wird das erste Gesätz im langen Ton Müglings, das zweite in dem Frauenlobs, das dritte in Marners, das vierte in Regenbogens langem Tone gesungen, während die Melodie des noch übrigen fünften Gesätzes den vier vorausgehenden Tönen in der Weise entlehnt ist, daß der erste Stollen nach Müglings, der zweite nach Frauenlobs Ton, die erste Hälfte des Abgesanges aber nach Marners und die zweite Hälfte desselben nach Regenbogens Ton geht. —

γ) Besondere Strafbestimmungen gegen fehlerhafte Meistergesänge.

§. 257. Mit pedantischer Aengstlichkeit wachten die Meistersänger über der materiellen und formellen Reinheit ihrer Lieder und Gesänge.

---

[1] Dr. Hertel hat ein Verzeichniß aller bekannten Töne oder Weisen mit Beispielen in Aussicht gestellt.

Je nachdem ihren Ansichten von der Meistersängerkunst die etwaigen Verstöße dagegen gröber oder leichter erschienen, bestraften sie dieselben mit mehr oder weniger Silben; denn die Silbenzahl war, wie bereits erwähnt, der Maßstab, den sie bei der Strafausmessung anlegten. Zur Vermeidung von Fehlern und der darauf gesetzten Strafen war Beides genau in ihre Tabulatur oder den Schulzettel aufgenommen und durch gesetzliche Normen geregelt. Diese Bestimmungen lassen wir hier in vier Rubriken folgen, indem wir unterscheiden Verstöße gegen den Inhalt, gegen die Sprache, gegen die Reimregeln und gegen den guten Vortrag. [1].

§. 258. A. Die Verstöße gegen den Inhalt werden unter dem Gesammtnamen „Falsche Meinungen" in erster Linie aufgezählt, denn sie sind am stärksten verpönt, werden mit den härtesten Strafen belegt. Man verstand darunter „alle falsche, abergläubische, schwärmerische, unchristliche und ungeziemende Lehren, Historien, Exempel und schändliche, unzüchtige Wörter, die der reinen seligmachenden Lehr Jesu Christi, guten Leben, Sitten, Wandel und der Erbarkeit zuwiederlauffen." Als positive Bestimmung (versteht sich erst nachdem sich die Singschulen der kirchlichen Reformation zugewandt hatten) stand dem Allem das der H. Schrift Gemäße nach Luthers reiner Bibelübersetzung zur Seite. Wer sich nun dagegen verfehlte, „hatte gänzlich versungen", d. h. jeglichen Anspruch auf Begabung zum Voraus verwirkt, ja er konnte im Wiederholungsfalle mit gänzlicher Ausstoßung aus dem Verein bestraft werden. Um sich eine solche Strenge zu erklären, braucht man sich nur den Endzweck zu vergegenwärtigen, welchen die Meistersänger und zumal ihr vorzüglichster Vertreter H. Sachs bei der Abfassung ihrer Meisterlieder sich vorgesetzt hatten. Mit ausdrücklichen und klaren Worten bezeichneten sie ihn als einen christlich-religiösen und verfolgen ihn das eine Mal in einer mehr didaktischen Richtung, auf Belehrung über wichtige Religionswahrheiten und Glaubenssätze ausgehend, das andere Mal in einer mehr moralisirenden Weise auf die sittliche Läuterung der Herzen hinwirkend;

---

[1] Dabei haben wir zunächst Rücksicht genommen einerseits auf die von Wagenseil S. 525—532 ohne systematische Ordnung aufgezählten 33 Fehler, welche begangen werden konnten, und die darauf gesetzten Strafen, andererseits auf den zuerst in dem mehrerwähnten Zwickauer Gymn.-Bericht von Dr. Hertel veröffentlichten Schulzettel der Nürnberger Schule.

und erst zuletzt kommt als untergeordneter Zweck die Unterhaltung oder Belustigung in Betracht. Traten nun auch, wie es unter den Verhältnissen der damaligen Zeit und bei den Zuständen jener Menschenklasse nicht anders möglich war, über der bezeichneten Haupt- und Nebenrücksicht die höheren idealen Zwecke der Dicht- und Sangeskunst völlig zurück und konnte so die eigentlich formalbildende, ästhetische Seite derselben nicht zu ihrem natürlichen Rechte kommen, so muß man dafür den durchaus ehrenwerthen Sinn, welcher die einfachen Bürger, die schlichten Handwerker beseelte, ihre religiöse Begeisterung, ihren tiefen sittlichen Ernst, der keineswegs der weltlichen Ergötzung durch lustige Schwänke und Späße oder einer heitern geselligen Laune in den Vereinen und Versammlungen abhold war, nur um so höher anschlagen, man muß, um billig zu sein, ihre Leistungen auf dem betretenen Gebiet nach dem Maßstab ihres Standes und Berufes und ihrer Zeit beurtheilen, lauter Verhältnisse, welche diesen Leuten in ihrer Eigenschaft als Dichter und Sänger auch eigenthümliche Anschauungen aufdrängten, allerdings zum Schaden und Nachtheil der echten, durch ästhetische Bildung geläuterten Kunstform, aber daneben auch zur Befestigung in dem evangelischen Glauben, zur Auffrischung und Erhaltung der sittlichen, religiös-bildenden Momente des geistigen Lebens, was jener Zeit und ihren Kindern ebenso Noth that. Poesie und Gesang hatten unter der spießbürgerlichen Behandlung wenigstens doch noch einige Lebenskraft entwickelt und zugleich den einfachen Sinn ihrer Pfleger befriedigt. —

§. 259. B. Der Verstöße gegen die Sprache, der Sprachfehler gibt es viele und mannigfaltige, gegen welche die Tabulaturen zu Felde ziehen. Wir führen ihre Zahl auf folgende acht zurück.

1) Für die richtige Aussprache der Wörter hat Dr. M. Luther's deutsche Bibelübersetzung oder überhaupt die sächsische Kanzleisprache als Norm zu dienen. Daneben wird aber auch der mundartlichen Eigenheit einer Stadt oder Gegend in soweit Rechnung getragen, als es ohne Verletzung des Reimgesetzes, welches für den reinen Zusammenklang der Reimwörter organische Gleichheit der Vokale beansprucht, geschehen kann. Wenn es daher z. B. dem Nürnberger erlaubt ist, Mon auf Bon zu reimen, wo beidemal das o aus a entstanden ist (Man : Ban), so wird es dagegen als nicht zulässig betrachtet, ein Wort wie von mit ursprünglichem o-Laut auf das dialektische Mon im Reim zu beziehen. Etwas anders ist es, wenn ein Fremdwort

damit zusammengestellt wird, wie z. B. in dem Abgesang des Gesätzes nach dem erwähnten Rosenton §. 255 Timotheon : mon.

2) In der Einmischung lateinischer Wörter soll man sich übrigens so viel als möglich beschränken; wo sie aber stattfindet, wird jeder grammatische und prosodische Verstoß als falsches Latein mit einer Silbe bestraft, wenn man z. B. Carōlus statt Carŏlus oder Cupīdo statt Cupĭdo liest. Bei solch ungelehrten Männern, wie die überwiegende Mehrzahl der Meistersänger war, waren der Art Fehler kaum zu vermeiden, konnten auch nicht immer verstanden und beurtheilt werden. [1]

3) Blinde Meinung heißt eine Vernachlässigung im Ausdruck, welche die Sache undeutlich macht, z. B. Ich, du sol kommen — statt: Ich und du sollen kommen. Eine Silbe ist zur Strafe gesetzt.

4) Blindes Wort ist ein durch falsche Aussprache unkenntlich gewordenes Wort, z. B. Sage für Sache, Tach für Tag, ein Fehler, den sich namentlich die Sachsen zu Schulden kommen lassen.

5) Als halbes Wort gilt entweder die Verkürzung eines Wortes durch Auslassung einer nothwendigen Silbe, z. B. Ich kan es nicht *sag*, statt sagen; oder die Spaltung eines Wortes dem Endreim zu Liebe, wie in jenem bekannten:

Hans Sachse war ein Schuh-
Macher und Poet dazu.

Es sind zwei Silben zur Strafe angesetzt.

6) Eine Klebsilbe ist die Zusammenziehung mehrerer Silben oder auch Wörter in Eins, wie Gsell statt Gesell, keim statt keinem. Wahrlich eine heilsame Bestimmung bei dem Unfug, der in dieser Hinsicht sonst bei andern Dichtern jener Zeit getrieben wurde! Aber auch die Beschränkung wurde wieder übertrieben, indem man sonst ganz erlaubte Kontraktionen verbot als: im statt in dem, zur statt zu der: man bestrafte sie mit je einer halben Silbe, bei einem dreisilbigen Wort aber mit einer ganzen. Trotzdem trifft man in den Gedichten H. Sachsens und anderer Meistersänger allenthalben auf solche Klebsilben, die man des Metrums wegen bildete oder vielmehr, um stets die für die einzelnen Verszeilen zum Voraus genau bestimmte Silbenzahl, welche dazumal allein das Versmaß bestimmte, herauszubringen.

---

[1] H. Sachs nennt sich selbst (nach Hertel S. 4)
»... einen ungelêrten Mann
der weder latein noch kriechisch kann.« —

7) Relativum heißt ein leichter Verstoß gegen die Satzfügung, darin bestehend, daß man in einem relativen Satze dasselbe Wort, welches auch im Hauptsatz vorkommt, wegläßt, z. B. Was nicht recht gesungen (sc. wird), wird gestraft. Dies wurde übrigens weder immer noch überall als Fehler betrachtet. Gleich billige Nachsicht übte man gegen den im Gegensatz hiezu getadelten Gebrauch der anrührenden Wörter im Reime, wie:

Wer Hader *macht*,
Macht sich veracht.

8) Unredbar ist ebenfalls ein Konstruktionsfehler, die falsche Stellung eines Wortes, welche gegen den Sprachgebrauch, der damals herrschend zu werden anfieng, verstößt und darum mit einer Silbe bestraft wird. Z. B.

Der Vater *mein*
Ist from und fein,
Die Mutter *gut*
Mir gütlich thut.

Es ist Schade, daß diese Stellung des attributiven Für- und Eigenschaftswortes nach seinem Substantiv, welche früher ganz gangbar war, seit jener Zeit auf Kosten eines freieren Satzbaues allmählig völlig verdrängt wurde und nur noch der Dichtersprache blieb, so daß man in Prosa keinen Gebrauch mehr von den schönen Wendungen wie: Röslein roth, Händlein weiß, Bruder mein, Vater unser u. s. w. zu machen gestattete.

§. 260. C. Die Verstöße gegen die Reimregeln sind noch zahlreicher. Wir erwähnen folgende:

1) Laster ist ein Fehler von sehr elastischem Begriffe. Bald verstand man darunter die sog. schullenden oder Schiller-Reime, eine Art unreiner Bindungen, wo der Gleichklang durch die Ungleichartigkeit der Vokale und Diphthonge getrübt wird: so wenn man etwa S*oh*n auf M*o*n (Mann) reimte; die daran haftende Strafe betrug 2 Silben. Bald nahm man auch gleichklingende Anreime für ein Laster, was aber keiner Strafe unterlag, als:

Tugend ist der beste Freund,
Tugend ist der Laster Feind.

2) Lind und hart sind unreine Bindungen der Art, daß gleichstufige Konsonanten ohne Rücksicht auf die Stärke ihrer Artikulation im Reim aufeinander bezogen werden, wie d : t, p : b, k : ch u. s. w. z. B.

Tod : Gott; Knaben : Knappen. Es sind zwei Silben Strafe darau gesetzt.

3) Ein Anhang entsteht durch Bildung eines klingenden Reimes aus einem von Natur stumpfen mittelst Anhängung einer überschüssigen Silbe, so wenn man z. B. sagt: Es ist ein frommer Manne, statt Mann. Ist nur mit einer halben Silbe verpönt.

4) Eine Differenz ist die fehlerhafte Umsetzung der Vokale in der Reimsilbe, da man z. B. Dieb zu Deib, trieb zu treib verunstaltet; hat eine Silbe zur Strafe. Eine ganze Differenz wird mit drei Silben gestraft; ebenso der Gebrach unnöthiger Flickwörter in Sätzen wie: Der Herr *der* sprach, das Weib *das* gieng, außer es sei diese rednerische Figur durch den Reim nothwendiger Weise gefordert.

5) Rührende Reime, z. B. in handen : vorhanden, und Waisen d. i. ungebundene Verszeilen strafte man mit je einer Silbe, weil man sie dem Ungeschick zuschrieb.

6) Bloße Reime sind bloß dastehende Reime oder ungebundene Verszeilen, die nur dadurch von den Waisen sich unterscheiden, daß sie gereimt sein sollten und könnten, aber durch Achtlosigkeit es eben nicht sind, weßhalb sie mit 4 Silben bestraft werden, z. B.

Von der schnöden Eitelkeit,
So die Welt mir hat bereit,
Hab ich mich von ihr gesondert —
statt: mit ihr entzweit.

7) Aequivoca hieß man jene Art rührender Reime, wo die Reimwörter ganz gleich lauten, wie: Stecken (Stab) : stecken (als Verb gebraucht). Während sie sonst immer erlaubt waren, setzten die Meistersänger sogar 4 Silben Strafe darauf (vgl. §. 219).

8) Halbe Aequivoca scheinen, aus Wagenseil's Beispielen zu schließen, grammatische Reime zu sein, wie: haben : hab; lab : laben. Derselbe rechnet unter dem Namen „heimliche Aequivoca" auch die Verwendung eines und desselben Wortes in zweierlei Aussprachen hieher, wie etwa: Sun : Sohn; Sunnen : Sonnen. Auf beiden Arten ruht eine Strafe von 2 Silben.

9) Ueberhoff Aequivoca sind Reime, die im zweiten Stollen oder im Abgesang unverändert wiederholt werden; sie haben 3 Silben zur Strafe.

10) Ein falsches Gebäude ist jede willkürliche Versetzung der

Reime, namentlich auch die Bindung der Körner in einem und demselben Gesätze, was deren Begriff völlig aufhebt; hat 2 Silben zur Strafe.

11) Die Milben, gezwungene Reime, wobei man die Wörter verstümmelt, um sie in Einklang zu bringen, bieten einige Aehnlichkeit mit jenem Sprachfehler eines halben Wortes und werden um eine Silbe gestraft. Diesem Mißbrauch zu steuern, war wirklich zeitgemäß. Man sang z. B.

Von diesem Dinge
Will ich jetzo *singe*.

§. 261. D. Nicht weniger genau nahm man es mit den Verstößen gegen den guten Vortrag. Hier ist zu merken:

1) Ein Stutzen oder Zucken d. i. Stutzigwerden ist eigentlich jedes Steckenbleiben beim Absingen des Bares, sei es nun daß man das rechte Wort nicht gleich findet oder daß man den rechten Ton nicht trifft; der Vortrag war nämlich ein freier. Je nach der Dauer eines solch unfreiwilligen Pausirens wurde es um eine oder mehrere Silben gestraft. Kann man gar nicht mehr weiter machen, „so hat man gar versungen." — Damit hängt zusammen und unterliegt derselben Strafe

2) das Irren oder Irrewerden, wobei man im Text oder in der Melodie aus dem rechten Geleise kommt, sich überstürzt, überhaupt in Verwirrung geräth.

3) Dagegen ist auch die Nichteinhaltung der Pausen, wo sie geboten sind, namentlich aber das Absingen zweier Reime oder Verse in Einem Athem mit 4 Silben strafbar.

4) Hinter und für sich greifen ist ein Fehler, der auf zweierlei Art begangen werden kann, da man entweder einen Reim, ein Wort, was man vergessen und ausgelassen hat, nachträglich singt, oder einen Theil des bereits Gesungenen wiederholt, sei es nun aus bloßer Vergeßlichkeit oder aus Absicht, um etwa auf das Nachfolgende sich besser besinnen zu können. Auf jeder dergestalt überflüssig gesungenen Silbe haftet die Strafe einer Silbe.

5) Das Mundiren d. h. zu hoch und zu niedrig singen wird um eine Silbe gestraft, um 6 Silben aber in dem Fall, wo man in einer solchen Lage sich genöthigt sieht, frisch anzufangen.

6) Singen und Reden ist die Unterbrechung des eigenen Vortrags durch unbefugte Zwischenreden, sobald man einmal auf dem Singstuhle sitzt. Die Strafe richtet sich nach der Zahl der gesprochenen Silben.

7) Zu kurz und zu lang fällt der Vortrag aus, wenn man weniger oder mehr Silben singt, als der Ton, aus dem man singt, mit sich bringt.

8) Veränderung der Töne heißt man theils die Abweichung von der für jeden Theil des Bares und für jeden einzelnen Strophentheil gegebenen Melodie, theils die willkürliche Vermehrung oder Verminderung der Versezahl des Bares oder auch die Auswechslung der Reime: 4 Silben zur Strafe für jeden solchen Reim.

9) Eine falsche Melodie, bei welcher der Ton durchgängig ein anderer ist als der bestimmt gegebene, zieht die Folge nach sich, daß man gänzlich versungen hat.

10) Falsche Blumen oder Koloratur verschuldet derjenige, welcher den Ton an einzelnen Stellen durch fremdartige Zusätze, durch Schnörkel, Läufe u. dgl. auszuschmücken sucht, wodurch der Ton verzerrt, überhaupt mehr oder weniger unkenntlich gemacht wird; der Fehler kann nach Umständen mit 1 oder 2 Silben bestraft werden.

11) Den Vorklang oder Nachklang läßt sich Jemand zu Schulden kommen, wenn er beim Singen entweder vorher mit geschlossenen Lippen den Laut des zu singenden Wortes vernehmbar für sich hinsummt, oder das gesungene Wort nachher noch halblaut forttönen läßt; auf jedem der beiden Verstöße haftet 1 Strafsilbe.

12) Die Auswechslung der Lieder findet beim Wettsingen dann statt, wenn ein gesiebentes Lied als ein gefünftes oder diese beiden Arten als ein gedrittes Lied gesungen werden, ein Fehler, der um so viele Silben gestraft wird als die weggelassenen Gesätze betragen.

b. Der Volksgesang.

§. 262. Das Volkslied liebt wie im Rhythmus und Reim so auch in seinem strophischen Bau die Einfachheit und freiere Bewegung. In der frühern Blüthezeit der mhd. Dichtung hatte die höfische Kunst dasselbe in ihre Pflege genommen und ihm einen vortheilhaften Anstrich von Bildung verliehen; seitdem aber diese selbst wieder von ihrem Höhepunkt herabgesunken war, strebte das Volkslied auch der künstlichen Strophenformen sich wieder zu entbinden, um so mehr als sie von den gleichzeitigen Meistersängerschulen nicht selten zu abenteuerlichen Gebilden verzerrt wurden. Unverkennbar liegt der Uebergang und die Rückkehr von dem höfischen Minnelied zu dem einfachen Volksgesange bereits in den lyrischen Erzeug-

nissen der adeligen Dichter Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort, deren Wirksamkeit in den Schluß des XIV. und Anfang des XV. Jahrh. fällt, ausgesprochen; denn ihre Strophen schließen sich zum großen Theil an den Volkston und seine schlichte Haltung an: L. B. 1, 950 ff. Scholl 1, 513 ff. — Von nun an geht also das Volkslied wieder seine eigenen Wege, bildet sich seine eigenen Töne und Sangesweisen, bei welchen ganz im Sinne und Geschmack des Volkes die Reime loser gebunden, die Zeilen freier geordnet, die Strophen einfacher gebaut sind. Von den Tönen, in welchen früher Volksepen gedichtet und jetzt noch historische Volkslieder abgesungen wurden, giengen die beliebtesten auch in die Lyrik des Volkes über, zunächst in die weltliche und aus dieser in die geistliche. Ueberblicken wir nun die Gesammtheit der uns bekannten und aus dieser Zeit stammenden Strophenformen der weltlichen Volkslieder und der volksthümlichen Kirchenlieder, so können wir sie unter zwei Rubriken bringen: 1) solche, deren Text von der künstlichen Form der minne- und meistersängerischen Trilogie abweicht; 2) solche, die im Allgemeinen, obwohl auf etwas freiere und einfachere Weise diesem trilogischen Prinzipe sich anschließen. Jene tragen noch ganz das Gepräge ursprünglicher Einfalt und volksthümlicher Natürlichkeit; diese empfiengen die Weihe der Kunst, ohne die Naturtreue und den Volkston zu opfern oder einzubüßen.

§. 263. Zu denen der ersteren Art gehören die ein- und zweitheiligen Strophen. — Eintheilig aber oder vielmehr untheilig nennt man sie dann, wenn sie bloß aus einem einzigen einfachen Reimpaar mit zwei Verszeilen bestehen. Diese Form hat z. B. die geistliche Paraphrase eines Volksliedes von Heinrich von Laufenberg bei Kurz 1, 610, 1; »Heimweh«, wovon hier einige Strophen folgen:

1. Ich wölt, daz ich deheime wer
und aller welte trost enber.
2. Ich mein doheim in himelrich,
do ich Got schowet ewenclich.
3. Woluf, min sel, und riht dich dar!
do wartet din der engel schar.
13. Alde, welt! Got gesegen dich:
ich var dahin gen himelrich.

Ferner: »Die Nachtigal« bei Kurz 2, 48, 1: wo sich ein einfacher Liebes-

gedanke in so schöner epischer Entwicklung an den kurzen Reimpaaren auseinanderlegt, ein Liedchen, das vollständig also lautet:[1]

1. Es stet ein lind in jenem tal,
ist oben breit und unten schmal.
2. Ist oben breit und unten schmal,
darauf da sitzt fraw Nachtigal.
3. »Du bist ein kleines waldvögelein,
du fleugst den grünen wald auß und ein.
4. Fraw Nachtigal, du kleines waldvögelein,
ich wolt, du soltst mein botte sein.
5. Ich wolt, du soltst mein botte sein,
und faren zuo der herzallerliebsten mein.«
6. Fraw Nachtigal schwang ir gefider auß,
sie schwang sich für eins goldschmids haus.
7. Da sie kam für des goldschmids haus,
da bot man ir zu trinken herauß.
8. »Ich trink kein bier und auch kein wein,
dann bei guten gesellen frisch und frölich sein.
9. Ach goldschmid, lieber goldschmid mein,
mach mir von gold ein ringelein!
10. Mach mir von gold ein ringelein:
es gehört der herzallerliebsten mein.«
11. Und da das ringlein war bereit,
groß arbeit war daran geleit.
12. Fraw Nachtigal schwang ir gefider auf.
sie schwang sich für eins burgers haus.
13. Da sie kam für des burgers haus,
da luogt das braun maidlein zuom fenster auß.
14. »Got grüß euch, jungfraw hüpsch und fein,
Da schenk ich euch ein ringelein.«
15. Was schenkt sie dem knaben wider?
Ein busch mit kranichsfedern.
16. Die federn waren wol bereit,
es sol sie tragen ein stolzer leib.

Ebenso dialogisch belebt und durch die kindliche Einfalt und den christlichen Gehalt der entwickelten Gedanken gehoben ist jenes in die ein=

[1] Einen andern Inhalt und eine andere Fassung (die vierzeilige Strophen=form) hat das ebenso anfangende Volkslied bei Scholl 2, 151, VII. aus Uhland, Nr. 116.

fachen Reimpaare so schön eingekleidete »Gesprech zweier Christlichen Jungfrewlein von nutz vnd kraft der heiligen Tauff« von Nik. Hermann (Cantor zu Joachimsthal, gest. 1561) bei Scholl 2, 73.[1] — Nirgends aber springt die Naturwüchsigkeit und ursprüngliche Volksmäßigkeit des einfachen Reimpaares deutlicher in die Augen, als wo es wie ein vereinzeltes Blümchen auf didaktischem Boden hervorsprießt und zu der abgerundeten zierlichen Form eines Sprüchwortes sich erschließt, irgend einen sinnigen Gedanken, eine Klugheits- oder Lebensregel zur sinnlichen Anschauung bringend, z. B. L. B. 1, 835.

Swer fûchs mit fûchsen vâhen wil,
der selb bedarf witzen vil.

. . . . . .

Blâsen und mel an dem munt hân,
daz mag nit wol bî einander gestân.

Ferner L. B. 1, 1027:

Die minne überwindet alle ding.
»Du liugest!« sprach der pfenning.

Kurz 2, 272:

Wer bey Lügen wil bestan,
Der muß ein gut Gedächtnuß han.

Jetzt noch leben unzählige solcher gereimten Sprüche im Munde des Volkes, nicht selten von alliterirenden Anklängen begleitet, wie z. B.

Frisch, fröhlich, fromm und frei:
Das andere Gott befohlen sei.

§. 264. Gesellt sich zu einem solchen Reimpaar noch eine weitere, gleich- oder ungleichgeartete Verszeile, so entsteht daraus die dreizeilige Strophe, welche ebenfalls der Volkspoesie eigenthümlich ist und da zu verschiedenen Zwecken in Anwendung kommt. Meist dient auch sie kernhaften Volkssprüchen, Epigrammen u. dgl. zur formellen Unterlage, wie folgende Beispiele aus Hans Rudolf Grimm's „poetischem Lustwäldlein" (Bern 1703) bei Kurz 2, 372, III. hinlänglich beweisen:

Der liebe Schencker ist gestorben,
Der Gibewider ist verdorben,
Der Leyh-mir hat nicht vil erworben.

. . . . . .

Heimlich buhlen kann ich nicht,

---

[1] Ph. Wackernagel, deutsch. Kirchenlied, S. 408 f.

Freundlich sehen hilfft mir nicht,
Gelt, das hilfft, das hab ich nicht.

Auf dem Gebiet der kirchlichen Poesie sei hier nur von Mich. Weisse (Prediger bei der Böhmischen Brudergemeinde, gest. 1540) jener »Gesang von der Himmelfart vnsers Herren Jhesu Christi«, bei Scholl 2, 49, 1) erwähnt und zwar die erste und letzte (13.) Strophe:

1. Lob vnd preis, dancksagung vnd herrligkeyt
sey dir, Gott, Vatter der barmhertzigkeit,
vnd Christo, deim Sohn, in ewigkeyt!

13. O Christe, du woltest vns elenden
den heyligen Geyst hernieder senden
vnd dein willen in vns vollenden.

Bei einigen weltlichen Volksliedern ist durch die drei Zeilen der Strophe bereits der Urtypus des dreitheiligen Strophenbaues angedeutet, wie z. B. in der komischen Erzählung vom Schreiber im Korbe (Kurz 1, 617, 3), wo der zu jedem Reimpaar hinzutretende Schaltvers einen witzigen, für Inhalt und Form gleich bemerkenswerthen Kontrast erzeugt; das Liedchen ist zu originell, um es hier nicht vollständig mitzutheilen.

1. Nun well wirs aber heben an
von ainem schreiber wolgetan,
Hainrice Kuonrade, der schreiber im korb!

2. Es gieng ain schreiber spacieren ausz,
wol an dem markt da stat ein haus.
Hainrice Kounrade, der schreiber im korb!

3. He sprach: »Gott grüesz euch, junkfraw fein!
nun, wölt irs heint mein schlafpuol sein?«
Hainrice u. s. w.

4. Si sprach: »Kumt schier herwidere,
wann sich mein herr legt nidere!«
Hainrice u. s. w.

5. Wolhin wolhin gen mitternacht
der schreiber kam gegangen dar.
Hainrice u. s. w.

6. Si sprach: »Mein schlafpuol solt du nit sein,
du setzest dich dann in das körbelein.
Hainrice u. s. w.

7. Dem schreiber gefiel der korb nit wol,
er dorft im nit getrawen wol.
Hainrice u. s. w.

8. Der schreiber wolt gen himel faren,
do het er weder rosz noch wagen.
Hainrice u. s. w.
9. Si zug in auf pisz an das tach,
des teufels nam fiel er wider rab.
Hainrice u. s. w.
10. Er fiel so hart auf seine lend;
er sprach: »Dasz dich der teufel schend!«
Hainrice u. s. w.
11. »Pfui dich, pfui dich, du böse haut!
Ich het dir des nit zuogetraut!«
Hainrice u. s. w.
12. Der schreiber gäb ein guldin drum,
dasz man das liedlein nimmer sung.
Hainrice u. s. w.
13. Ain schreiber sol zu schuolen gan,
si soln ir puoln underwegen lan.
Hainrice u. s. w.
14. Der uns das liedlein newes gesang,
ain guot gesell ist ers genant.
Hainrice u. s. w.

Was die »Tricinia« des Jakob Regnart in L. B. 2, 176, II. und bei Scholl 2, 155, X anbelangt, die ebenfalls dreizeilige Strophen darstellen, so sind diese fremden Ursprungs oder wie die Ueberschrift besagt, »Kurtzweilige teutsche Lieder, zu dreyen Stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen«.

§. 265. So lange die Zeilenzahl eine so geringe war, konnte es selbst bei einem in der dritten Zeile deutlich ausgesprochenen Refrain auf eine wirkliche Ausprägung des trilogischen Prinzipes wohl kaum abgesehen sein, so wenig als in den 4- und 5-zeiligen Strophen, obwohl diese noch deutlichere Spuren ihrer Hinneigung dazu verrathen. Wechselnd zwischen der 3- und 4-zeiligen Strophenform und daher den Uebergang von jener zu dieser darstellend ist jenes erotische Volkslied von dem »Vlinger« in L. B. 2, 227, V., welches in dem meist wiederkehrenden Ausdruck »ich bin schabab« der letzten Verszeile einen sichtbaren Anlauf zu einem das trilogische Prinzip fördernden Refrain nimmt, aber auf halbem Wege stecken bleibt. — Am häufigsten nun erscheint in der Volkspoesie die vierzeilige Strophe; wie einst in der epischen, so ist sie jetzt in der lyrischen Volksdichtung die herrschende Form geworden. Sie

war, abgesehen von der Zuthat des Refrains, schon in dem alten lateinischen Kirchengesang die üblichste und entsprach sicherlich dem Zweck, auf die Menge zu wirken, am besten. Denn sie ist an und für sich die bequemste und natürlichste Weise für den Mund des Volkes: so zwei Reimpaare zusammengestellt, sei es nun in der Form der unmittelbaren Berührung (a a b b) oder Kreuzung (a b a b), oder Umschließung (a b b a), lassen sich ohne weitere Kunst und Anstrengung greifen, anfassen und absingen. So einfach aber auch diese Strophenart ist, so dürfen wir dennoch jenen charakteristischen Zug des Volksgesanges, welcher für den musikalischen Vortrag der Lieder von so durchgreifender Bedeutung ist, keineswegs übersehen, daß nämlich selbst da, wo kein dritter unterschiedener Theil der Strophe im Texte vorhanden ist, dieser dann dennoch in der Musik hervortreten konnte und auch wirklich hervortrat, wenn entweder die Melodie eines Liedes, was wir bei vielen uns bekannten Volksweisen beobachten können, in ein besonderes Anhängsel bald mit bald ohne Widerholung der Schlußzeile einer Strophe ausgeht, oder wenn man, wie es sehr häufig vorkommt, bei der Begleitung eines musikalischen Instrumentes durch ein nach jeder Strophe regelmäßig angebrachtes Zwischenspiel zur nächsten Strophe überleitet und endlich damit schließt. Wüßten wir aber auch dieses nicht, so könnten wir es doch schon aus der Texteinrichtung mancher solcher Volkslieder unschwer erkennen. Da gibt es z. B. Strophen, welchen der natürliche Sinn und Trieb des Volkes bald einen gejauchzten Jubelruf, bald einen ächzenden Wehruf beigegeben hat, z. B. L. B. 2, 35, VI.

Dort oben auff dem berge, *dölpel, dölpel, dölpel!*
    Da steet ein hohes hauß.
Darein gehnd alle morgen, *dölpel, dölpel, dölpel!*
    Drey hüpsche Frewlein ein.

Andere kündigen jene musikalische Einrichtung durch die jedesmalige Verkürzung der Schlußzeile an, z. B. in dem geistlichen Lied von Zacharias Richter L. B. 2, 177:

Laßt uns Gott danken, loben, ehrn und preisen,
Daß er uns und alles was lebt thut speisen
Täglich satt, und nährt uns mit Wohlgefallen:
        Drum preist ihn alle!

Noch deutlicher zeigen es diejenigen Lieder an, welche neben der Verkür-

zung der vierten Verszeile auch deren Gleichlaut für alle Strophen beibehalten, also einen förmlichen Refrain haben wie z. B. »Lobet den Herren« in dem christlichen Gesang über Ps. 147 in L. B. 2, 178. — Aber auch da, wo keine solche Texteinrichtung für jene musikalische Eigenschaft der Volkslieder spricht, ist bei vielen anzunehmen, daß die zweite Hälfte einer vierzeiligen Strophe wenigstens etwas anders gesungen wird, wie das wirklich bei den meisten Kirchenliedern, in der vierzeiligen Strophe abgefaßt, mit ihrer Melodie der Fall ist.

§. 266. Aehnlich verhält es sich mit einer großen Anzahl fünfzeiliger Strophen der Volkslieder. An und für sich sind sie eigentlich vierzeilig, werden aber zu fünfzeiligen, wenn die Rücksicht auf den musikalischen Vortrag die Einschaltung oder Anhängung einer weitern Verszeile oder förmlichen Refrains an die zwei Reimpaare erheischt oder wünschenswerth macht. Der Uebergang aus der Vier- in diese Fünfzeiligkeit ist dann ein so natürlicher, daß er sogar bei einem und demselben Liede, angebracht werden kann, wie in dem weltlichen Volksliede bei Scholl 2, 140, 2) u. L. B. 2, 39 ff.: »Der Buxbaum und Felbinger«, welches mit einer vierzeiligen Strophe anfängt, dann aber in dem Folgenden durch einen neuhinzutretenden Schlußvers lauter fünfzeilige Strophen erhält; — in der geistlichen Umdichtung dieses Liedes, welche a. a. O. gleich darauf folgt, ist zwar das Charakteristische des Refrains verwischt, auch die Reime viel genauer gebunden, aber die Fünfzahl der Zeilen ist beibehalten worden, während die Reimformel in a a a b b umgeschlagen hat. Sonst ist die fünfte Zeile, wenn sie keinen eigentlichen Refrain bildet, gewöhnlich mit einer der vorangehenden reimend zasammengestellt, wie z. B. nach der Formel a b a b b in dem Volkslied: »Das Glück« von Theobald Höck bei Kurz 2, 36, 1, dessen erste Strophe also heißt:

> Man sagt, wems Glück wol pfeiffet,
> Der mag wol lustig tanzen,
> Wems Glück zum Würfel greifet,
> Der gwinnt oft manche Schanzen,
> Mit freuden mag vmbher schwanzen.

Klar und deutlich ist der refrainartige Schluß der Melodie bei fünfzeiligen Strophen in jenem historischen Volksliede bei Scholl 2, 145, I. aus Uhland Nr. 182, wo man wegen der unreinen Bindungen kaum die Reimordnung a a b a b herauszufinden vermag, durch die jedesmalige Wiederholung des letzten Wortes angezeigt; die 1. Strophe lautet:

Drei fürsten hond sich ains bedacht,
hond vil der landsknecht zuosammen pracht,
für Landstal seind sie zogen
mit büchsen vil und krieges rat:
den Franzen sol man loben, *ja loben.*

Wenn bei kirchlichen Gesängen bisweilen noch ein Ave Maria, Kyrie eleyson, Halleluja u. dgl. zu den vorhandenen vier Verszeilen hinzutritt, so ist das nichts anderes als der fortgepflanzte Nachhall uralter Sang- und Dichtungsweise christlicher Volksgemeinden. Dergleichen Liederstrophen haben wir z. B. von Luther bei Scholl 2, 39, 6) u. L. B. 2, 13, 1; von Hermann, Mönch von Salzburg in einem Weihnachtslied bei Scholl 1, 518, 2; von Nik. Selnecker bei Kurz 2, 30 u. 31, wo von dem Abendsegen die erste Strophe also heißt:

Wir dancken dir, Herr Jesu Christ,
Das du vnser Erlöser bist,
Vnd bhütest vns für aller gfahr
Durch deiner lieben Engel schar,
Alleluja.

§. 267. Dieselbe Bewandtniß mag es wohl auch mit derjenigen Art sechs- und achtzeiliger Strophen des Volksgesanges gehabt haben, welche ohne eine dreitheilige Gliederung des Textes bloß aus einer Reihe gleicher, entweder unmittelbar sich berührender oder einfach gekreuzter Reimpaare bestehen, wie z. B. die sechszeiligen Strophen des Betliedleins zu Christo von Paul Eber (gest. 1569) bei Kurz 2, 20, welches die Reimordnung a a b b c c und die Melodie des »Vatter unser im Himmelreich« hat, als:

Herr Jesu Christ, war'r Mensch vnd Gott,
Der du littst marter, angst vnd spott,
Für mich am Creutz auch endtlich starbst,
Vnd mir deins Vatters huld erwarbst,
Ich bitt durchs bitter leiden dein,
Du wölst mir Sünder gnedig sein.

Ferner bei Scholl 1, 581, 8 die sechszeiligen Strophen Heinrichs von Laufenberg mit der Reimformel a b a b a b, als:

Ich han mir ußerkoren
Ein mynnenkliche meyt,
Die ist gar hoch geboren,
Mins hertzen ougenweid.

Jo vor vil tusent joren
Ist vil von ir geseit.

Mochten diese und andere ähnlich gebaute Strophen, wozu wir auch viele achtzeiligen rechnen können, von denen wir aber nachher noch besonders reden, trotz ihrer vermehrten Zeilenzahl durchgängig die gleiche Versmessung und die gleiche Reimstellung befolgen, so konnten sie doch wenigstens in der Melodie zwischen Anfang und Ende der Strophe irgend einen Wechsel zulassen und damit den Gegensatz eines Auf- und Abgesanges anzeigen, obgleich er durch den Text nicht ausgeprägt ist. Manchmal gibt jedoch auch schon der Text die nöthige Andeutung dazu, wie z. B. jenes Soldatenlied aus dem Anfang des 30jährigen Krieges mit dem jedesmal wiederholten Ausrufe: »Frisch auf!« bei Scholl 2, 159, XIV.

1. Str. Die Sonn scheint auf den harten Frost,
Von Dessaw bringt man gute Post,
Frisch auf! :|: :|:
Man hört die Drommel schlan,
Es gehet bei der Brücken an,
Zu Roßla auff dem Land.

Schon hier und überall, wo ein Theil der Strophe, etwa ein oder zwei Reimpaare, eine oder mehrere Zeilen anders geordnet und eingerichtet sind als der übrige größere Theil der Strophe, ist die trilogische Einrichtung nicht bloß der Melodie sondern auch des Textes außer allen Zweifel gesetzt. Dies ist z. B. der Fall mit jenem Weihnachtslied Heinrichs von Laufenberg bei Scholl 1, 579, 1, wo das dritte Reimpaar als ein durchs Metrum wesentlich unterschiedener, in jeder Strophe wiederkehrender Refrain einen förmlichen Abgesang bildet, trotzdem daß die Bindung der Reime bei den drei Reimpaaren eine ähnliche ist nach der Formel a a b b c c (wie schon das Petruslied in §. 32 extr.). Also:

1. Str. In einem krippfly lag ein kind,
do stuond ein esel und ein rind,
Do by was ouch die maget klar,
Maria, die daz kind gebar.
Jesus der herre min
der was daz kindelin. } Der Refrain als Abgesang.

Andere sechszeilige Strophen haben zwar für alle 3 Reimpaare gleiches Versmaß, gleichviel Füße, dagegen eine verschiedene Reimordnung, wie z. B. die Formel a b a b c c, welche aber erst in der neuern Volkspoesie recht einheimisch geworden ist (vgl. die Birken'sche Strophe in §. 32). Aus-

dem XVII. Jahrh. hat z. B. das Neumark'sche Kirchenlied: »Wer nur den lieben Gott läßt walten« die größte Beliebtheit im Munde des evangelischen Volkes erlangt. Von derjenigen Strophenform aber, die wir (§. 32) als das Urbild aller übrigen bezeichnet haben, lassen sich auf dem Gebiete der Volkspoesie zahlreiche Beispiele aufweisen, die, obgleich nach derselben Reimformel a a b c c b konstruirt, dennoch nach Versmaß und Melodie, ja sogar nach dem Geschlecht der Reime verschiedene Gestaltungen annehmen: man vgl. z. B. Kurz 1, 618, 6 u. Scholl 1, 569 7, (aus Uhland's Volksliedern S. 426 ff.) mit Kurz 2, 45, 1. Als Probe stehe hier zuerst jenes Volkslied in L. B. 2, 175, I. aus Docens Miscellaneen I., 284:

1. Str. Einsmals in einem tiefen Thal
Der Kukuk und die Nachtigal
Thæten ein Wett anschlagen
Zu singen umb das Meisterstück:
Wers gwönn aus Kunst oder durchs Glück,
Dank sollt er davon tragen.

Dann aber müssen wir auch noch von dieser Gattung den gesungensten Ton, die allerbeliebteste und verbreitetste Volksmelodie erwähnen, welche keine andere als jene bei Scholl 2, 139, 1) und Kurz 2, 49, 5 ist und also beginnt:

a. Weltlich.	b. Geistlich umgedichtet von H. Knaust (1571).
1. Str. *Insbruck, ich muß dich lassen,*	O Welt, ich muß dich lassen,
ich far dahin mein strassen	vnnd fahr dahin mein strassen
in frembde land dahin.	ins vatterland hinein!
Mein freud ist mir genomen,	Irdisch freud ist mir gnommen,
die ich nit weiß bekommen,	die ich nicht mehr bger zu bekommen,
wo ich im ellend bin.	weil ich in elend bin.

§. 268. Unter den größeren, trilogisch gebauten oder wenigstens trilogisch gesungenen Strophen oder Tönen der Volkspoesie, die jedoch auch in diesem Falle immer noch an dem Einfachen und Natürlichen getreu festhielten und dadurch vor dem verschraubten, überkünstelten Mechanismus der meistersängerischen Bare bewahrt blieben, wollen wir nur diejenigen namhaft machen, welche am meisten in Uebung und Gebrauch waren. Ihre Benennung ist meist der

Anfangszeile desjenigen Liedes, das zuerst darnach gedichtet wurde, entlehnt, weßhalb man von jedem andern Liede, wenn es ursprünglich keine eigene Melodie hatte, zu sagen pflegte: es gehe in dem oder dem Ton d. h. nach dieser oder jener Melodie, z. B. das bekannte Adventslied von Gerhard: »Wie soll ich dich empfangen« in dem Ton: »Valet will ich dir geben.«

§. 269. 1) Die siebenzeilige Normalstrophe mit der Reimformel a b a b : c d c sang man am gewöhnlichsten nach der Melodie des Liedes in L. B. 1, 967, III:

1. Str. *Ich raitt ains tags spacieren*
Für ainen grönen walt;
Ich vand mit reicher ziere
Ain fräwlein wolgestalt.
Ich grueßet da das fräwlein zart:
Sy danket mir mit züchten;
Gar haiß sy wainen ward.

Dafür setzte man bei kirchlichen Volksgesängen in Folge der geistlichen Umdichtung eines ähnlichen weltlichen Liedes durch den genannten H. Knaust andere tonangebende Texte, nämlich:

a. Weltlich.	b. Geistlich.
Ich stund an einem Morgen	Ich stund an einem Morgen
Heimlich an einem Ort:	Heimlich an einem Ort:
Da hätt ich mich verborgen.	Da hielt ich mich verborgen.
Ich hört klägliche Wort	Ich hört klägliche Wort
Von einem Fräulin hübsch und fein;	Von einem frommen Christen fein;
Das stund bei seinem Bulen:	Er sprach zu Gott seim Herren:
»Es muß gescheiden seyn.«	»Muß denn gelitten seyn?«

§. 270. 2) Für die achtzeilige Strophe mit einfach gekreuzten, zwischen weiblichem und männlichem Versschluß regelmäßig wechselnden Reimpaaren war der berühmteste unter allen Tönen der früher (§. 241) genannte Hildebrandston, welcher auch noch andere Namen führt, die ihm das historische Volkslied gegeben hat, wie: Benzenauer, Roland, Bruder Veit, Wilhelm von Nassau u. s. w.; auch Hönweis war er geheißen und wurde als solcher von den Meistersängern, z. B. von H. Sachs, streng schulmeisterlich nach Stollen und Abgesang abgetheilt. In der lyrischen Volkspoesie, geistlich wie weltlich, durfte und konnte er um so weniger fehlen. Hier ist er durch eine Menge

schöner, echter und gerechter Volkslieder vertreten und zurückgeführt auf die Melodie:

Hertzlich thut mich erfrewen
die frölich Sommer zeit,
All mein geblüt vernewen,
der May vil wollust geit,
die Lerch thut sich erschwingen
mit jrem hellen schal,
Lieblich die vöglin singen,
voraus die Nachtigal.

Zu finden das Weitere: L. B. 2, 36, VII. 2, 188, III. Kurz 2, 49, 4. 2, 25 (H. Knaust). 2, 32, 2. (Ein fein Sommerlied von Barth. Ringwaldt). — Bekannt und berühmt sind auf dem Gebiet der geistlichen Volkspoesie späterer Zeit die diesem Musterton so trefflich nachgebildeten Lieder Gerhards voll tiefer Religiosität und christlich-kindlicher Einfalt: »Befiehl du deine Wege«, zugleich ein Akrostichon; und: »O Haupt voll Blut und Wunden«. Nicht minder bekannt, aber aus einer andern Quelle, ist uns Allen jener Bänkelsänger- und Drehorgelmänner-Ton, in welchem wir noch heutigen Tages auf Jahrmärkten, an Straßen und Ecken, in Bier- und Weinkneipen schauerliche Räubergeschichten und Mordsscenen ableiern hören. Es versteht sich übrigens, daß trotz der Strophengleichheit die Melodie verschieden, bald künstlicher bald einfacher, bald gemeiner bald würdiger sich gestalten konnte, je nachdem das darnach gesungene Lied für das bunte Marktgetümmel oder für die geweihte Tempelstätte bestimmt sein mochte. —

§. 271. 3) Eine andere achtzeilige Strophenart, welche von der vorigen bloß durch die veränderte Reimstellung des Abgesanges unterschieden ist (a b a b : c d d c), wurde im Tone: »Ich gieng einmal spatziren« gesungen. Darnach dichtete z. B. Paul Melissus Schede das volksmäßige, aber künstlerisch gehobene Lied in L. B. 2, 123, II. u. Kurz 2, 25, 3:

1. Str. Rot Röslein wolt ich brechen
Zum hübschen krentzelein:
Mich Dörner thaten stechen
Hart in die finger mein.
Noch wolt ich nit lan ab.
Ich gunt mich weiter stecken

In stauden und in Hecken:
Darein mirs wunden gab.

§. 272. 4) Aehnliche Reimordnung hatte bei ganz gleicher Zahl der Verszeilen diejenige Strophenart, welche nach dem Ton, genannt »Vom Störtzebecher«, gieng, nur mit dem Unterschied, daß der Aufgesang bloß Reime männlicher Gattung enthielt. Darauf dichtete Barth. Ringwaldt »Ein Lied der Kriegsleut wider den Erbfeind« in L. B. 2, 184, II. u. Kurz 2, 31, 1:

1. Str. Nu mach dich eilend auff,
Du Deutsche Nation,
Denn sih, es kömpt ein hauff
Vons Türckischen Keysers Kron,
Mit Spießen vnd Hellparten,
Mit Roß vnd Wagen viel,
Vnd Bogen ohne ziel,
In Vngern wolln sie warten.

§. 273. 5) Durch Hinzufügung einer weitern Verszeile, einer gebundenen oder ungebundenen, besonders aber eines Rundverses entstanden neunzeilige Strophen und Töne verschiedener Art. So läßt sich z. B. das Reiterlied bei Kurz 1, 620, 10 mit Ausnahme der letzten Verszeile, welche in Verbindung mit der ihr zunächst vorangehenden den Refrain in jeder Strophe bildet, ganz auf den Hildebrandston anwenden und von ihm ableiten, z. B.

1. Str. Woluf, ir lieben gsellen,
die uns gebruodert sein
und raten zuo! wir wöllen
dort prassen uber Rein;
es kumt ein frischer summer,
daruf ich mein sach setz,
als ie lenger, ie dummer:
Hin hin! wetz, eber, wetz! }
wack, hüetlein, in dem gfretz! } Refrain.

Für die bekannte Nachbildung des alten lateinischen Kirchengesanges »Veni, sancte spiritus!« in dem Lutherischen Liede »Kum, heiliger geyst, herre Gott« in L. B. 2, 5 fand sich bereits damals die erste Strophe sammt Melodie vor, welche Luther ein wenig veränderte und dann zwei neue Strophen hinzufügte: sie bestehen aus vier einfachen Reimpaaren mit dem angehängten Refrain »Halleluja, Halleluja!« der alsdann die

neunte Verszeile ausmachte. — Gleichen Umfang, aber eine andere Reimordnung (a b a b : c c d d e) und eigene, schon früher vorhandene Melodie hat das Lutherisch-evangelische Hauptlied: »Ein veste burg ist vnser Gott.“ Darauf sangen später die evangelischen Soldaten des dreißigjährigen Krieges die merkwürdige Parodie bei Kurz 2, 338, 4:

1. Str. Gott ist der Christen Hülff vnd Macht,
Ein veste *Citadelle:*
Er wacht vnd schillert Tag vnd Nacht,
Thut *Rond* vnd *Sentinelle.*
„*Jesus*“ ist das Wort,
Brustwehr, Weg vnd Port,
Der rechte *Corpoural,*
Haupt-Mann vnd *General,*
Quartier vnd *Corps de garde.*

§. 274. 6) Sehr geläufig waren dem Munde des Volkes die sogen. Bohnenlieder in L. B. 2, 31 ff. I. II. mit einem förmlichen Auf- und Abgesang und dem sprichwörtlichen Refrain «Nun gang mir aus den Bonen«. Sie stehen dort achtzeilig, sind jedoch in zehnzeilige Strophen aufzulösen nach der Reimformel a b a b : c c d e e d, z. B.

1. Str. Man sagt von Gelt und großem Gut:
Das thun ich alls ring achten;
Für alls gfällt mir ein freyer Mut:
Darnach ich nur will trachten;
Kein sunder Witz
Und Kunst so spitz
Will laßen um mich wonen,
Und singen frisch
Fröhlich ob Tisch:
„*Nun gang mir aus den Bonen!*“

§. 275. 7) Daß man auf dem geistlichen Gebiete der Kirchenliederpoesie in dem Zeitalter der Reformation immer künstlichere, von dem ursprünglichen Volkston und seiner Einfachheit mehr und mehr sich entfernende Strophenformen erstrebte, ausbildete und vielfach zur Anwendung brachte, beweisen so viele zehn- bis vierzehnzeilige Liederstrophen, die größtentheils gebildete Geistliche zu ihren Verfassern haben. Dazu hatte ohne Zweifel schon Luther durch die umfangreichen Strophen einiger seiner besten Kirchenlieder, wie: »Wir glauben all an Einen Gott« mit 10zeiligen Strophen, — »Gott der Vatter wohn uns bei«, und: »Mitten

wir im Leben sind«, welche beide 14zeilig sind, die äußere Veranlassung gegeben, indem er alte lateinische Gesänge der christlichen Kirche zu Grunde legte, dabei es aber verstand, den Sinn und Ton des Volkes trefflich wiederzugeben. — Als eine besondere Zierde der kirchlichen Poesie evangelischer Glaubensgenossen werden einige geistliche Lieder des Philipp Nicolai, zuletzt Pastor an der St. Katharinenkirche zu Hamburg, gest. 1608, betrachtet, welche zwar wegen ihrer ziemlich künstlichen Stropheneinrichtung von der eigentlichen volksmäßigen Einfachheit mehr als andere, die wir bisher kennen gelernt haben, abweichen, dagegen durch eine eigenthümliche Wärme und Innigkeit des religiösen Gefühls und durch eine wohlklingende, bilderreiche, herzansprechende Sprache sich auszeichnen. Sein geistlich Brautlied über Ps. 45: »Wie schön leuchtet der Morgenstern« ist dem Ton und Text eines weltlichen Liebesgesanges: »Wie schön leuchten die Aeugelein« angepaßt und mit großer Kunst angelegt; die Anfangsbuchstaben der sieben Strophen, welche zwölfzeilig sind, sind zugleich die Anfangsbuchstaben von dem Namen und Titel seines frühern Schülers des: Wilhelm Ernst Graf Und Herr Zu Waldeck.

1. Str. *Wie* schön leuchtet der Morgenstern
Voll Gnad vnd Warheit von dem Herrn,
Die süße Wurtzel Jesse.
Du Sohn Davids aus Jakobs stamm,
Mein König vnd mein Breutigam,
Hast mir mein Hertz beseßen:
Lieblich,
Freundtlich,
Schön vnd herrlich,
Groß vnd ehrlich,
Reich von Gaben,
Hoch vnd sehr prächtig erhaben.

Mit Nicolai schließt sich die Reihe derjenigen Dichter, welche beliebte Volkslieder weltlichen Inhalts ins Geistliche umsetzten. Daß er diese Kunst meisterlich verstand, daß er es verstand, biblischen Stoff in weltliche Formen zu gießen, seine stark subjectiv gefärbten religiösen Anschauungen in großartigen Strophen auszuprägen, davon zeugt „ein geistliches Lied von der Stimme zu Mitternacht und den klugen Jungfrauen, die ihrem himmlischen Bräutigam begegnen", in welchem die Anklänge an die herrlichen Tageweisen und Wächterlieder der mhd. Minnesänger (vgl. §. 101) unverkennbar durchschlagen. Dieses prächtige Lied voll poetischen

Schwunges soll mit seinen drei Strophen von je zwölf Zeilen den Schlußstein des gegenwärtigen Werkes bilden:

1. Wachet auff! rufft vns die Stimme,
Der Wechter sehr hoch an der Zinnen,
Wach auff, du Stadt Jerusalem!
Mitternacht heist diese Stunde,
Sie ruffen vns mit hellem Munde,
Wo seid jhr, klugen Jungfrawen?
Wol auff, der Breutgam kömpt!
Steht auff, die Lampen nempt,
Halleluja!
Macht euch bereit
Zu der Hochzeit,
Ihr müsset jhm entgegen gehn.

2. Zion hört die Wechter singen,
Das hertz thut jr von Frewden springen,
Si wachet vnd steht eylend auff:
Ihr Freund kompt vom Himmel prächtig,
Von Gnaden starck, von Warheit mechtig,
Ihr Licht wird hell, jr Stern geht auff.
Nu komm, du werde Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn,
Hosianna!
Wir folgen all
Zum Frewdensaal,
Vnd halten mit das Abendmahl.

3. Gloria sey dir gesungen
Mit Menschen vnd Englischen zungen,
Mit Harpffen vnd mit Cimbeln schon.
Von zwölff Perlen sind die Pforten
An deiner Stadt, wir sind Consorten
Der Engeln hoch vmb deinen Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
Kein Ohr hat mehr gehört
Solche Frewde:
Des sind wir froh,
Jo, Jo!
Ewig *in dulci jubilo.*

Druckfehler.

NB. Folgende Druckfehler, die trotz der sorgfältigen Korrektur einer zweiten Hand wegen der weiten Entfernung des Druckortes von dem Wohnort des Verfassers sich eingeschlichen haben, bittet man gefälligst ausbessern zu wollen.

Seite 12 Anm. 2: Vgl. §. 15. lies 14.
„ 19 Zeile 14 tilge das Komma hinter wewurt.
„ 21 „ 22 auf lies auch.
„ „ „ „ krîm lies hrîm.
„ 22 Anm. 2 Z. 5: VII, 87 sq. lies II, 87 sq.
„ 25 Z. 4 zusammengedrängt l. zurückgedrängt.
„ 38 Z. 4 Werkes l. Werdens.
„ 43 Z. 1 Liudegart l. Liudegast.
„ 44 A. 1. Z. 2 tilge das Komma hinter antiquissima.
„ 45 A. 2. Z. 9 Do l. Dô.
„ „ „ „ „ 12 no l. noh.
„ 50 Z. 5 von unten ben zi ben, l. bên zi bêna,
„ 51 Z. 18 v. oben ramê l. râmê.
„ 52 Anm. 2 Vgl. §. 39. Anm. 3. lies: Anm. 2.
„ 70 Anm. 1. Z. 11 v. unt. Yulcana l. Vulcano.
„ 87 Z. 19 v. ob. râte l. râtè.
„ 108 „ 6 „ „ Tonlosigkeit l. Tieftonigkeit.
„ 124 „ 14 „ „ dirre l. dírre.
„ „ „ 20 „ „ wolde l. wólde.
„ 128 „ 1 v. unt. láp l. lóp.
„ 129 „ 1 v. ob. in l. ín.
„ 135 „ 18 „ „ dránc l. dráne.
„ 137 „ 16 „ „ mâchen l. mâchèn.
„ 160 „ 13 „ „ séiner l. sîner.
„ 165 „ 7 „ „ minne l. mínne.
„ 174 „ 6 v. unt. beliebt l. liebt.
„ 176 „ „ v. ob. lies sælic.
„ 179 „ 18 „ „ §. 141 l. §. 151.
„ 185 „ 22 „ „ §. 153 l. §. 163.
„ 186 „ 12 „ „ Scholl l. Kurz.
„ „ „ 15 „ „ Owe l. Ôwê.
„ 187 „ 12 „ „ §. 145 l. §. 155.
„ 188 „ 10 „ „ §. 151 l. §. 161.
„ 192 A. 3. יהוח lies יהוה.
„ 194 Z. 20 v. ob. tilge er.
„ 210 Z. 1 v. unt. erêbære; l. êrebære.
„ 218 „ 17 v. ob. nhd. l. ahd.
„ 254 „ 16 „ „ Nachimbiß l. Nachtimbiß.
„ 258 „ 6 „ „ setze zu vor neigte.
„ 291 „ 16 v. unt. sein l. fein.

Druckfehler.

[illegible] die dergleichen Korrektur einer zweiten Hand [illegible] des Druckfehlers von dem Abdruck des [illegible] bittet man geneigtest ausbessern zu wollen.

S. 11 [illegible]
„ 15 [illegible] Vorwurf.
„ 17 „ 24 [illegible]
„ „ „ [illegible]
„ 22 Anm. 1 z. 51 [illegible] 87 sq. [illegible] 87 sq.
„ 23 Z. 4 [illegible] l. [illegible]
„ 33 Z. 4 [illegible] l. [illegible]
„ 40 Z. 1 [illegible] l. [illegible]
„ 44 Z. 1. [illegible] statt antiquissimo.
„ 46 Z. 9. [illegible] l. 180.
„ [illegible]
„ 57 Z. 1 [illegible] l. [illegible]
„ 58 Z. 10 [illegible] l. [illegible]
„ 62 Anm. 2 [illegible] Anm. 2
„ 70 Anm. 1. Z. 11 v. unt. Vulcanus l. Vulcano.
„ 87 Z. 13 v. ob. rate l. rase.
„ 105 „ 8 „ „ [illegible] l. [illegible]
„ 125 „ 14 „ „ dirre l. dirre.
„ „ „ 20 „ „ wolde l. wolde.
„ 127 „ 1 v. unt. lâp l. lôp.
„ 129 „ 7 v. ob. [illegible] l. [illegible]
„ 130 „ 16 „ „ [illegible] l. [illegible]
„ 137 „ 19 „ „ machen l. mächte.
„ 160 „ 12 „ „ seiner l. einer.
„ 165 „ 7 „ „ minne l. minne.
„ 174 „ 6 v. unt. lebet l. lebt.
„ 176 „ „ v. ob. lies [illegible]
„ 179 „ 15 „ „ §. 141 l. §. 161.
„ 185 „ 22 „ „ §. 153 l. §. 163.
„ 186 „ 12 „ „ [illegible] l. [illegible]
„ „ „ 15 „ „ Owe l. Ôwê.
„ 187 „ 12 „ „ §. 145 l. §. 155.
„ 192 „ 10 „ „ §. 151 l. §. 161.
„ [illegible]
„ [illegible]
„ 210 Z. 1 v. unt. [illegible] l. [illegible]
„ 215 „ 17 v. ob. [illegible] l. [illegible]
„ 234 „ 16 „ „ Nachimbiß l. Nachtimbiß.
„ 235 „ 8 „ „ füge zu der [illegible]
„ 251 „ 16 v. unt. sein l. sein.

Schneider, Johann Immanuel

Systematische und geschichtliche Darstellung der deutschen Verskunst von ihrem Ursprung an bis auf die neuere Zeit eine gekrönte Preisschrift in erweiterter Gestalt

Tübingen 1861